

ASGER JORN

à Silkeborg

Le musée d'un peintre



Photo: Pierre Alechinsky 1972

ASGER JORN

à Silkeborg

Le Musée d'un peintre

Silkeborg Kunstmuseum



Sans titre. 1953. Dessin, encre de Chine, crayons de couleur sur papier. 29,6 × 22,4 cm.

Biographie

1914
Né le 3 mars à Vejrum dans la presqu'île du Jutland, Danemark. Fils d'un couple d'instituteurs, Lars Peter Jørgensen et Maren Jørgensen.

1929
A la mort du père, la famille déménage pour Silkeborg dans le Jutland.

1930 à 1932
Entreprend et achève en cinq ans ses études dans une Ecole normale. Peint ses premiers tableaux. Entre en contact avec l'auteur Broby-Johansen qui est également critique d'art, avec le peintre Martin Kaalund-Jørgensen et avec le syndicaliste Christian Christensen.

1933
Débute à l'exposition « Les peintres jutlandais libres » à Silkeborg.

1936 à 1937
Départ pour Paris où il travaille sous la direction de Fernand Léger. Exécute en 1937 un agrandissement d'un dessin d'enfant pour Le Corbusier dans le « Pavillon des temps nouveaux », à l'Exposition universelle de Paris. Travaille à l'Ambassade d'Espagne pour le gouvernement républicain espagnol.

1938
Expose à Copenhague avec Pierre Wemaëre dont il a fait la connaissance chez Fernand Léger.

1939
Epouse Kirsten Lyngborg.

1941 à 1944
Participe à la publication de « Helhesten », revue à laquelle il contribue avec des articles et des lithographies. Ejler Bille, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen et l'archéologue P. V. Glob participent également à la revue.

1945
Prend le nom de Jorn au lieu de Jørgensen.

1946
Passe l'été à Saxnäs en Laponie (Suède). Part ensuite pour Paris, puis pour la Hollande, où il rencontre Constant. Inspire le groupe expérimental hollandais à publier « Reflex ».

1947 à 1948
En Normandie où il étudie le tissage avec Pierre Wemaëre. Passe environ six mois dans l'île de Djerba en Tunisie. Première exposition à Paris. Participe au travail du groupe « Surréalisme révolutionnaire » à Paris et à Bruxelles, ce qui lui fait rencontrer l'auteur belge Christian Dotremont. Rompt avec ce groupe et fonde « Cobra » avec Appel, Constant, Corneille, Dotremont et Joseph Noiret.

1948 à 1951
Rôle prédominant dans « Cobra » à laquelle il contribue. Publie « La Bibliothèque Cobra » (15 numéros).

1949
Rencontre de Bregnerød, au Danemark, à laquelle participent Dotremont, Constant et d'autres. Pendant la rencontre, les murs et les plafonds de la « Hutte des architectes », où l'on est réuni, sont recouverts d'immenses décorations.

1950
L'exposition « Høst » est dissoute, le groupe danois d'artistes spontanés-abstraits est enfin dissocié. Jorn habite à Suresnes avec Robert Jacobsen pendant environ six mois.

1951
Epouse Matie van Domselaer.

1951 à 1952
Envoyé précipitamment au sanatorium de Silkeborg avec une tuberculose grave. Il y rédige deux manuscrits. L'un, « Held og Hasard » (La chance et le hasard), synthétise un manuscrit plus volumineux des années 46 à 48, « Blade af kunstens bog I–III » (Pages du livre de l'Art I–III). Peint plusieurs tableaux et travaille à deux séries de peintures, « Årstiderne » (Les saisons) et « Af den stumme myte » (Du mythe silencieux). Exécute ses premières oeuvres en céramique depuis ses années à l'Ecole normale et ses quelques sculptures du début des années quarante.

1953
Travaille la céramique de manière intensive à Silkeborg et à Sorring, qui est un vieux centre des arts céramiques. Quitte le Danemark en octobre pour se fixer en Suisse d'abord, puis à Albisola, en Italie, l'année suivante.

1954
Fait de la céramique à Albisola avec Appel, Baj, Corneille, Fontana et d'autres. Réflexions théoriques en vue de créer une continuation de Cobra devant porter le nom de « Mouvement pour un Bauhaus imaginiste ». Polémique avec Max Bill, articles dans des revues italiennes.

1956
S'installe de manière permanente à Paris.

1957
L'« Imaginiste Bauhaus » est abandonné. Jorn publie un recueil d'articles des années cinquante ayant pour titre « Pour la forme ». Jorn adhère à un nouveau groupe auquel participe également l'auteur et cinéaste français Guy Debord. Le groupe se donne le nom de « L'internationale situationniste ». Jorn accède à la renommée internationale comme peintre et expose dans plusieurs villes européennes.

1959
Exécute un très grand relief en céramique au lycée de Aarhus. Le relief est réalisé en quatre mois à Albisola et mis en place à l'automne. Fait don de plusieurs oeuvres d'autres artistes au Musée de Silkeborg, qui inaugure l'exposition « Le nouvel art international ».

1960
Termine provisoirement « Stalingrad », sa plus grande toile.

1961
Elabore « Luxury paintings » (Peintures de luxe), qui est une série de toiles. Projette un vaste ouvrage iconographique qui doit retracer l'histoire de l'art populaire scandinave à travers dix mille ans. Démissionne de « L'internationale situationniste » en avril.

1962
Effectue de nombreux voyages, avec le photographe Gérard Franceschi, entre autres. Fonde l'« Institut scandinave de vandalisme comparé », où il est le seul à se concentrer sur ses recherches historiques. Entre 1962 et 1964, l'institut publie quatre formats de poche de Jorn (« A propos de l'ordre naturel », « La valeur et l'économie », « La chance et le hasard », « Ting et polis »), dans lesquels il expose ses vues sur son temps, tout en les reliant à des réflexions esthétiques et culturelles. Enregistre des disques de musique « bruitistique » avec Jean Dubuffet.

1964
Refuse le prix Guggenheim. Participe à plusieurs expositions internationales. Exposition rétrospective au « Kunsthalle » de Bâle, au Musée Stedelijk d'Amsterdam et à Lousiana au Danemark. Travaille la technique du collage.

1965 à 1966
Abandonne le projet sur l'art populaire scandinave et ferme « provisoirement au public » son institut de recherches. Publie en 1965, à frais d'auteur, un



Clown en danger. 1953. Dessin, encre de Chine sur papier. 29,6 × 20,8 cm.

volume d'essai « La sculpture romane de la Scanie » (province de l'extrême sud de la Suède) (120 exemplaires).

1967
Exécute une série de grandes lithographies en Suisse.

1968
Se rend à La Havane (Cuba), où il décore tout l'intérieur d'une banque nationalisée tandis qu'il participe à un congrès culturel.

1970
Exécute un relief en céramique pour la Maison de la culture à Randers (Jutland). Le relief est réalisé à Albisola et mis en place sous la surveillance de Jorn au cours de l'automne. Entreprend un ouvrage sur le roi des Goths, Théodoric, et sur le personnage mythique de Didrec. Fait le tour du monde.

1971 à 1972
Exécute des estampes et des gravures sur bois polychromes ainsi que des sculptures en bronze et en marbre.

1972 à 1973
Inauguration à Hannovre d'une grande exposition internationale rétrospective. L'exposition va ensuite à Berlin, Bruxelles, puis au Danemark à Aalborg et au Musée de Louisana. Hospitalisé à « Kommune-hospitalet » de Aarhus. Epouse Nanna Enzensberger. Voyage à Albisola.

1973
Meurt le 1er mai au soir à Aarhus. Laisse, terminé, le manuscrit sur Didrec. Enterré à Grötlingbo, dans le Gotland, île suédoise dans la Baltique.

Asger Jorn: Origines et chemins de l'unité

L'art de « Cobra » se distingue des autres tendances de son époque par son point de départ, qui représente une nouvelle optique de l'art abstrait. On peut dire que c'est un art abstrait qui ne croit pas à l'abstraction. La prise de conscience de cette nouvelle optique est exprimée d'une façon nette et précise dans l'étude « Symboler i abstrakt kunst » du peintre danois Vilhelm Bjerke Petersen, où il démontre pour la première fois, d'une façon originale, le contenu symbolique des abstractions. Ainsi l'idée de l'abstraction comme but pictural était définitivement compromise. D'où Bjerke Petersen tenait-il ces idées? De l'ancien Bauhaus par lequel il avait passé juste avant que les nazis ne le détruisent. Au point de vue arrangement et mise en page, le livre était une nouvelle œuvre dans la série des « Bauhausbücher » qui contiennent des théories de Mondrian, Van Doesbourg, Malevitch, Klee, Kandinsky, etc. Dans le contenu, la suite évidente que l'on pouvait prévoir était un nouveau développement à partir du moment où l'on aurait adopté la nouvelle psychologie freudienne et les résultats du développement surréaliste à Paris, si le développement n'avait pas été si brusquement arrêté.
La grand développement artistique au Danemark, à partir du livre de Bjerke Petersen en 1933, et jusqu' à la fin de la guerre, est ainsi inséparable de l'événement politique qui paralysait la vie culturelle en Allemagne pendant la même époque. Mais la nouvelle optique n'était pas établie par ce livre. Un long développement contradictoire devait avoir lieu avant que tous les éléments nécessaires à cette optique soient trouvés. Bjerke Petersen n'était même pas conscient de l'originalité révolutionnaire de son œuvre. Il s'opposait à ces idées deux ans après en joignant les idées de Breton avec une nouvelle théorie nommée surréalisme. Mais des artistes comme Richard Mortensen et Ejler Bille, inspirés par les premiéres idées, refusaient de les réviser et excluaient Bjerke Petersen de « Linien », le groupe artistique formé sur la nouvelle base. Ce développement attirait dans les années suivantes plusieurs nouveaux artistes, et un nouveau bouleversement se préparait avec la méthode du colorisme spontané de Egill Jacobsen. L'attachement à l'abstraction chez Richard Mortensen le mettait de plus en plus en opposition contre cette nouvelle tendance, et en 1939 la rupture était inévitable. L'époque « Linien » était terminée, une nouvelle époque à plusieurs tendances ou lignes commençait autour de la revue « Helhesten », cependant que Richard Mortensen participait à la fondation de la revue « Aarstiderne », comme Bjerke Petersen en 1937 opposait à « Linien » la revue surréaliste « Konkretion ».
Avec la fin de la guerre, la situation privilégiée des artistes danois était terminée. L'ajustement à la situation internationale créait une nouvelle crise. Le langage que le mouvement néerlandais « de Stijl » avait avec tant d'évidence imposé aux formes de l'ancien Bauhaus était déjà usé à fond dans son pays natal, et c'est avec une compréhension immédiate de son bouleversement que quelques artistes hollandais se réunissaient dans le groupe « Reflex » en 1947, pour tirer les conséquences extrêmes du développement danois, en rapport avec ces prédispositions. Ce fut un nouvel éclat qui créa de nouvelles ruptures entre les Danois, certains joignant le nouveau développement et fondant

le « Cobra », d'autres s'y refusant. La mèche avait brûlé jusqu' à la charge, l'explosion ent lien à l'exposition de «Cobra » à Amsterdam, en 1948.
Personnellement, je ne fus pas directement impliqué dans les développements préparatoires en Allemagne et au Danemark. Je quittai ma petite ville de province en 1936 pour aller directement à Paris, et commencer à être artiste. Je savais que Kandinsky était là, et m'étais imaginé qu'il avait une école. Mais il n'était même pas capable d'obtenir une exposition particulière de ses tableaux avant sa mort, et ainsi j'allai à l'académie de Fernand Léger, ce qui avait l'avantage de me forcer à revoir les choses d'une façon toute nouvelle, de m'adapter l'optique française. Ce qui m'a laissé par la suite la possibilité de voir tout le développement ici exposé avec un certain détachement. C'est en tout cas ce que je crois. Aux autres d'en juger.

L'ancien Bauhaus avait montré qu'un nouveau développement artistique pouvait avoir une conséquence technique, ce qui était déjà la thèse de base de Ruskin et Morris. L'ancien Bauhaus avait absorbé les résultats artistiques du groupement « Der blaue Reiter » et du groupe « De Stijl », en les exploitant sans rendre rien aux artistes. C'était un exploit qui était en même temps presque une liquidation. Il est significatif que l'unique peintre doué d'une efficacité révolutionnaire, qui avait été en rapport direct avec l'ancien Bauhaus n'était pas un peintre, mais un photographe qui ensuite, à Paris, devait devenir le peintre Wols.
Ce développement désastreux qui reflétait bien des développements antérieurs aussi inconscients sur les rapports entre l'art et la technique, faisait nettement sortir le contour d'une structure déterminée, qui imposait la probabilité d'une répétion pareille pour la nouvelle révolution artistique. Mais cette prise de conscience pouvait en même temps servir pour trouver une méthode susceptible d'éviter cette suite en établissant une corrélation entre développements artistique et technique simultanément. Ceci facilité par le fait que le va-et-vient se montrait accéléré en vitesse, au point que la réaction était déjà en préparation simultanément avec l'action même.
Ce programme était déjà proposé et expliqué dans une étude sur le style et l'ornement que j'avais publié dans la revue d'architecture « Forum », en Hollande, en 1947.
Le but de l'activité pour un Bauhaus imaginiste, ici expliquée, était l'établissement de cette méthode-tactique, ou si l'on veut l'exprimer sincèrement *technique*. En appliquant à l'art une technique, même si le but est anti-technique, on arrive peut-être à une trahison, ou une négation, de l'art libre. Mais je ne vois aucun chemin pour échapper à cette nécessité. Je ne crois pas que la puissance artistique va succomber dans ce changement de conditions, mais je suis convaincu que dans le cas où rien ne serait fait, l'art cesserait d'exister, et l'homme avec, dans le sens où nous avons ici accepté en fin de compte le mot existence, comme l'expression d'une situation.

Avec la fondation du Groupe Expérimental Reflex, en Hollande, en 1948, s'est formé pour la première fois dans l'historie de l'art un mouvement sur une base dont l'importance pendant la guerre (surtout au Danemark) s'était révélée primordiale : une base expérimentale.
H. L. C. Jaffe prétend dans son livre « De Stijl » que la rupture entre Mondrian et Van Doesburg était provoquée par l'implication de la méthode expérimentale dans le système de ce dernier en 1923. Il cite à ce propos une déclaration de Van Doesburg, Van Eesteren et Rietveld : « Par notre travail collectif, nous avons examiné l'architecture comme une unité plastique de tous les arts et cette conclusion doit entraîner un nouveau style. Nous avons examiné les lois de l'espace (..) et nous avons trouvé que toutes les variations d'espace peuvent être gouvernées comme une unité équilibrée ». Mais examiner et trouver, c'est de l'empirisme, et leur conclusion sur l'apparition d'un

nouveau style est directement anti-expérimentale. Le refus de Gropius d'accepter cette prophétie, au contraire, est nettement fondé sur une conception expérimentale du développement stylistique. Cela n'empêche pourtant pas que le dynamisme spirituel de Van Doesburg eût pu l'amener à une véritable conception expérimentale de la stylistique, si Gropius avait offert une collaboration à ce sujet dans l'ancien Bauhaus au lieu de refuser toute discussion sur ce problème. Mais tous les développements demandent du temps, et le temps qui est passé depuis la fondation de l' « Internationale des Artistes Expérimentaux », de « Cobra », n'a pas encore rendu l'opinion plus nettement favorable à une discussion sur ce sujet.

A la même époque où le groupe de « Cobra » s'efforçait d'atteindre le stade expérimental de l'art, un groupe et presque un climat artistique surgissait à Paris, surtout dans le domaine littéraire et cinématographique, en pleine élaboration d'une sémantique expérimentale, sous le nom de *lettrisme*. Il est significatif que dans notre époque avide des plus minimes fausses nouveautés, ce bouleversement qui se faisait en excluant le mot art du vocabulaire, en le remplaçant par l'action expérimentale, aît pu passer sans que l'on envisage jamais son importance.

Les troubles du comportement de Saint-Germain-des-Prés étaient jugés comme des excès hasardeux, sans que l'on se soit rendu compte qu'une pareille fermentation ne peut s'achever sans qu'il se passe quelque chose.

(Asger Jorn : Pour la forme, Paris 1957, pp. 131–132.)

Asger Jorn: Banalités intimes

Le goût, ça s'hérite.
La hyène vit une vie bien laide.
Johannes Holbek

Il est typique de celui qui a perdu les liens avec ce qui est fondamental dans l'art, d'avoir perdu également le sens de ce qui est banal. Je ne veux dire par là la capacité de voir la banalité, capacité qui se développe au contraire d'une manière maladive. J'entends la capacité de comprendre la valeur artistique de la banalité, son importance capitale pour l'art. Il existe une multitude de banalités anonymes dont l'actualité s'étend sur des siècles et qui dépassent toutes réalisations géniales de nos soi-disant grandes personnalités. En examinant la question de plus près, on s'aperçoit qu'elles ont le mérite même d'avoir la capacité de saisir les banalités.

L'oeuvre d'art grandiose, c'est la banalité parfaite. Et ce qui manque à la plupart des banalités, c'est de ne pas être suffisamment banales, c'est de ne pas être infinies dans leur profondeur et dans leur logique, c'est de reposer sur un fondement mort de spiritualisme et d'esthétique.

Ce qu'on appelle le naturel, c'est la banalité libérée, le commun ou l'évident, sans qu'on ait essayé de la marquer de l'empreinte de la rareté. Il est important de souligner que le fondement de l'art repose sur le perpétuel commun, le facile et le bon marché qui se révèlent en réalité être nos biens les plus chers et les plus indispensables.

Ce n'est qu'à Paris qu'on peut trouver autant de mauvais goût, et c'est précisément la raison pour laquelle c'est l'endroit où vit encore l'inspiration de l'art.

Il y a par exemple aussi une force directe symbolique dans les mots

Dites-le
avec des fleurs

qui fait de ce poème un des piliers de la lyrique danoise. Ce poème ressemble à une botte usée, de très bonne confection et, dans le domaine musical, on ne peut que le comparer aux orchestres d'amateurs qui jouent faux.

L'une des plus grandes prouesses musicales d'aujourd'hui est d'être capable de jouer faux. On recherche le renouveau musical dans l'orgue de Barbarie et les grammophones bon marché, qui en sont le fondement.

Ma plus belle expérience musicale, je l'ai eue dans une petite ville de province où les autochtones avaient soudain été saisis d'une envie absolument captivante de jouer sur des petites flûtes enchantées en celluloïd. On était comme ensorcelé par ce petit instrument qui pouvait émettre des trilles fluettes et perçantes, montantes et descendantes. On en jouait partout dans la ville, le jour et la nuit, et seulement cela, des trilles montantes et descendantes. Chaque garçon, chaque fille, les hommes et les femmes, et même les vieillards vénérables de la ville avaient, cachée dans leur poche, une petite flûte de Pan qu'ils sortaient lorsqu'ils se croyaient seuls, pour boire quelques trilles de cette captivante merveille. Ceux dont les fibres intérieures s'étaient brisées souffraient de ce bruit auquel ils restaient étrangers. On envoyait des lettres aux journaux et on tenait des discours pour lutter contre le « vacarme » comme on l'appelait – mais en vain.



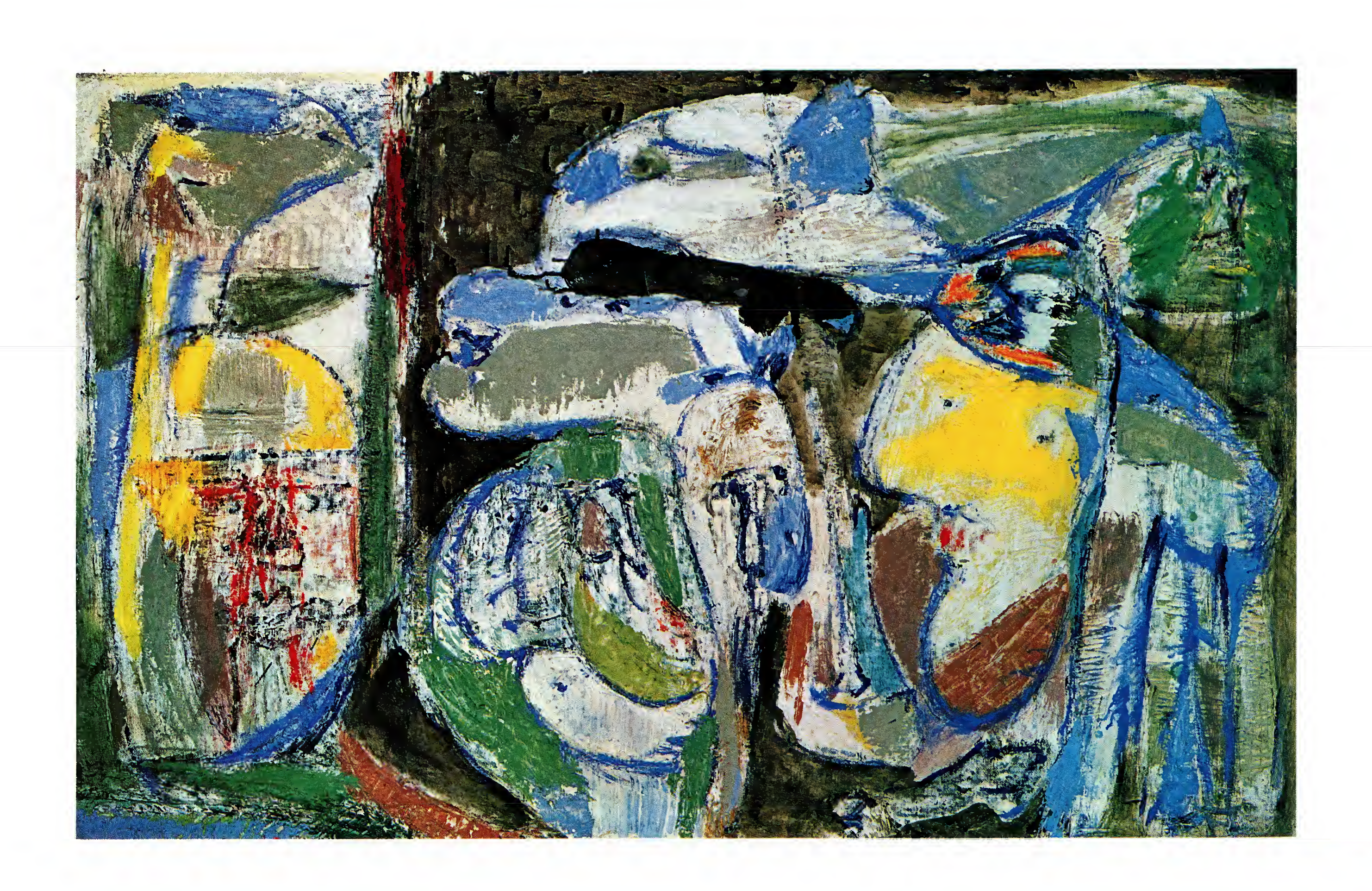
Bête fauve blessée. 1951. Huile sur masonite. 100 × 92 cm.



Les désespérés. 1951. Huile sur masonite. 79 × 91 cm.



La roue de la vie. 1953. Huile sur masonite. 130,7 × 105,2 cm.



La garde suisse. 1953–54. Huile sur toile. 75 × 117,5 cm.

Ce ne fut qu'à partir du moment où des habitants influents de la ville obtinrent de la police qu'elle intervienne contre ceux qui répandaient le désordre, qu'elle interdise la vente des flûtes et qu'elle arrête tous ceux qui se trouvaient en possession du fameux petit appareil en celluloïd, que la grande angoisse, de nouveau, très lentement, reprit la population de la petite ville. On put alors revenir aux dépressions normales si précieuses pour le calme et pour la sérénité de la société.
J'ai de nombreux témoins qui pourraient garantir la véracité de cet événement mais, à ce que je sache, personne n'en a encore examiné les causes.

Jens August Schade me semble être le seul poète danois qui saisisse vraiment les valeurs élémentaires créées et exploitées par l'homme dans la banalité. Le seul qui, de manière conséquente, fonde son art sur cette substance vitale et qui parvient si bien à la libérer que sa poésie continue de croître tout en se renouvelant de l'intérieur à l'usage répété – comme les contes de Hans Christian Andersen.
Ceux qui essaient de lutter contre la production des beaux tableaux peinturlurés, léchés, sont les ennemis du meilleur art aujourd'hui. Ces lacs dans les forêts et ces cerfs bramant dans mille salons tendus de papier peint marron à dorures représentent une des sources d'inspiration artistique les plus profondes, et il est toujours un peu fatigant de voir des gens peiner pour scier la branche sur laquelle ils sont assis.
Les enfants qui aiment les images d'Epinal et qui les collent dans des livres qui portent l'inscription

ALBUM

donnent plus d'espoir aux artistes que ne le font divers critiques d'art et directeurs de musées. On entend de nombreux maîtres d'école se plaindre du fait que les enfants lorsqu'ils atteignent leur douze ans s'arrêtent de faire de beaux dessins. Ils devraient au contraire se réjouir de cette évolution car c'est une condition de la prise de conscience de l'homme. Je voulais essayer de présenter les choses bon marché qui nourrissent l'art. Les choses bon marché, ce sont les choses du *pays le plus bas* qui a été décrit par Gustaf Munch-Petersen et je ne veux pas m'abstenir de reproduire ce poème tel quel:

ô l'immense bonheur
l'immense bonheur qu'ont eu
ceux qui sont nés dans le pays le plus bas –
partout vous les voyez
qui marchent
qui s'aiment
qui pleurent
ils sont partout
mais
dans leurs mains
ils portent les petites choses
qui viennent du pays le plus bas –
– – –

ô plus immense que tous les pays
plus exquis que tous
est le pays le plus bas –
dans les hauteurs
la terre se transforme en une lance –
et en bas
le sang lourd et vivant
s'enfonce et pénètre
dans le pays le plus bas
– – –

des petits pieds précautionneux
des membres grêles
et l'air est pur
sur les chemins montants –
chez ceux qui sont nés sous le ciel
dans des artères fermées
brûle la nostalgie –

ô vous devriez
vous devriez aller au pays le plus bas – !
ô vous devriez
vous devriez voir le peuple
du pays le plus bas
où le sang coule entre tous –
hommes –
femmes –
enfants –
où la joie et le désespoir et l'amour
lourds et mûrs
lancent leurs feux multicolores à la terre –
ô terre qui est aussi secrète qu'un front
dans le pays le plus bas –
– – –

partout vous les voyez
qui marchent
qui s'aiment
qui pleurent –
leurs visages sont fermés
et sur le côté intérieur de leur âme
il y a de la terre
de la terre du pays le plus bas

Si l'on essaie de comprendre la situation de l'art aujourd'hui, il faut également essayer de comprendre les conditions qui ont déterminé l'évolution de notre intuition de l'art et notre notion de la relation à l'homme et à la société. L'artiste participe activement à la lutte pour que soit approfondie cette connaissance qui est nôtre de notre fondement vital, ce fondement qui pour lui rend possible une création artistique. La zone d'intérêt de l'artiste ne se laisse pas limiter à ce seul domaine cependant, il doit rechercher *la prise de conscience ultime* du tout et de ses détails. Rien n'est sacré pour lui car tout lui est devenu important.
Il ne peut en aucune manière s'agir d'un choix mais au contraire de pénétrer dans tout le système cosmique des lois qui régissent les rytmes, les énergies et la substance qui font la réalité du monde, et cela du plus laid au plus beau, tout ce qui a un caractère et une expression, que ce soit le plus grossier et le plus brutal ou le plus fin et le plus tendre, tout ce qui nous parle parce que c'est la vie même.

Et pour tout exprimer il faut tout connaître.
On supprime le principe esthétique. Nous ne sommes pas désillusionnés parce que nous n'avons pas d'illusions. Nous n'en avons pas eues.
Ce que nous possédons, et qui représente notre force, c'est que la vie nous met en joie, c'est que la vie dans tous ses aspects amoraux éveille notre intérêt. Et c'est cela aussi qui représente le fondement de l'art d'aujourd'hui. Nous ne connaissons même pas les lois de l'esthétique et cette vieille idée que l'on se fait du choix selon un principe du Beau et du Laid, comme étant ce qui est noble ou déméritoire sur le plan de l'éthique, est morte pour nous, nous pour qui le Beau est laid aussi et pour qui tout ce qui est laid possède aussi du Beau.

Derrière la comédie et la tragédie, nous ne trouvons que les drames de la vie qui les relient l'une à l'autre, non pas des héros nobles et des perfides scélérats mais simplement des hommes.

Nous savons que celui qui lit des histoires de criminels lit quelque chose à propos de lui-même. Il n'existe pas de belles danses et de beaux gestes, seule l'expression existe, et ce qu'on appelle beau n'est que l'expression de *quelque chose*. Notre musique n'est pas inesthétique car elle n'a rien à voir avec la notion d'esthétique. Nous ne reconnaissons pas l'existence de l'architecture. Il n'existe que des maisons et des sculptures. Des machines à habiter et de l'énorme plastique. La cathédrale de Cologne n'est qu'une sculpture magique vide dont le but est purement psychologique – alors qu'un verre de bière, c'est de l'architecture.

Il n'existe pas *des* styles différents et ils n'ont jamais existé. Le style est l'expression d'une contenu bourgeois et on appelle goût ses diverses nuances.

La distinction absolue entre la sculpture et la peinture n'existe pas. On ne peut isoler aucune expression artistique en se fondant sur sa forme car il s'agit uniquement de moyens différents que l'on met en oeuvre dans un but artistique commun. Le papier de verre et l'ouate sont des moyens d'expression tout aussi nobles et tout aussi utilisables que la peinture à l'huile et le marbre. Il s'agit là de lignes d'orientation qui visent à régler son compte à la conception bourgeoise de l'art.
Il est banal de vouloir en finir avec l'idéalisme en tant que philosophie, mais cela touche aussi à quelque chose de central dans l'art et c'est son contenu vital même.
Ce qu'il faut comprendre c'est qu'il est impossible de distinguer entre la forme d'un tableau et son contenu. La structure de la fleur lui est donnée par sa tension intérieure (elle se fane lorsqu'elle perd

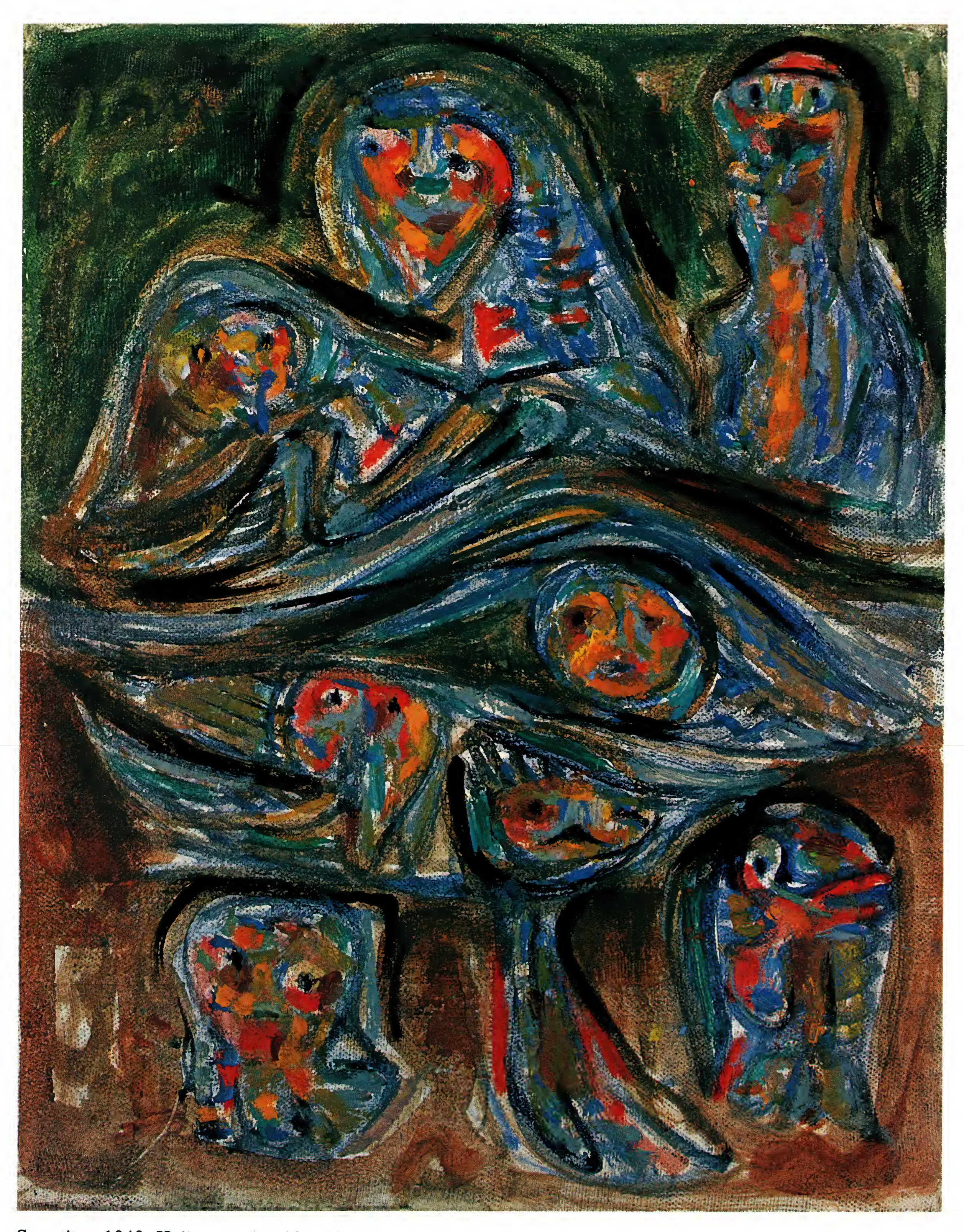
son suc), et il en va de même pour l'art. C'est le contenu qui crée sa tension. *La forme et le contenu sont de nature identique.* La forme, c'est le phénomène vital et le contenu le tableau vivant.
Le contenu du tableau reflète ce que contient le peintre. Il révèle ce qu'il a pu pressentir de lui-même et de son temps, ce qu'il a pu appréhender par l'esprit et le coeur. Il révèle la profondeur de son expérience.
Nous ne pouvons hériter ni d'une conception de la vie ni d'une conception de l'art immuables, constants, de la génération précédente. L'expression artistique change avec les époques, tout comme le font nos expériences, et une nouvelle expérience crée une nouvelle forme.
Nous voulons bien apprendre tout ce que des générations précédentes peuvent nous apprendre, mais nous sommes maîtres de décider de *nos* besoins nous-mêmes. Personne ne peut effectuer le choix pour nous. Il n'est pas de notre devoir de recevoir le legs de la génération précédente et de le façonner selon leur désir. C'est au contraire son devoir à elle de nous aider là où nous avons besoin d'aide.
Le problème qui est traité ici de manière tentative est de nature si intime que tout homme est concerné. Personne ne peut en dérober son individualité. *Le spectateur n'existe et ne peut pas exister aujourd'hui.*

(« Helhesten », I, 2, Copenhagen 1941, pp. 33–38. Traduit par Hanne Martinet.)

L'oiseau dans la forêt. 1946. Tapisserie, avec Pierre Wemaëre. 134 × 252 cm.



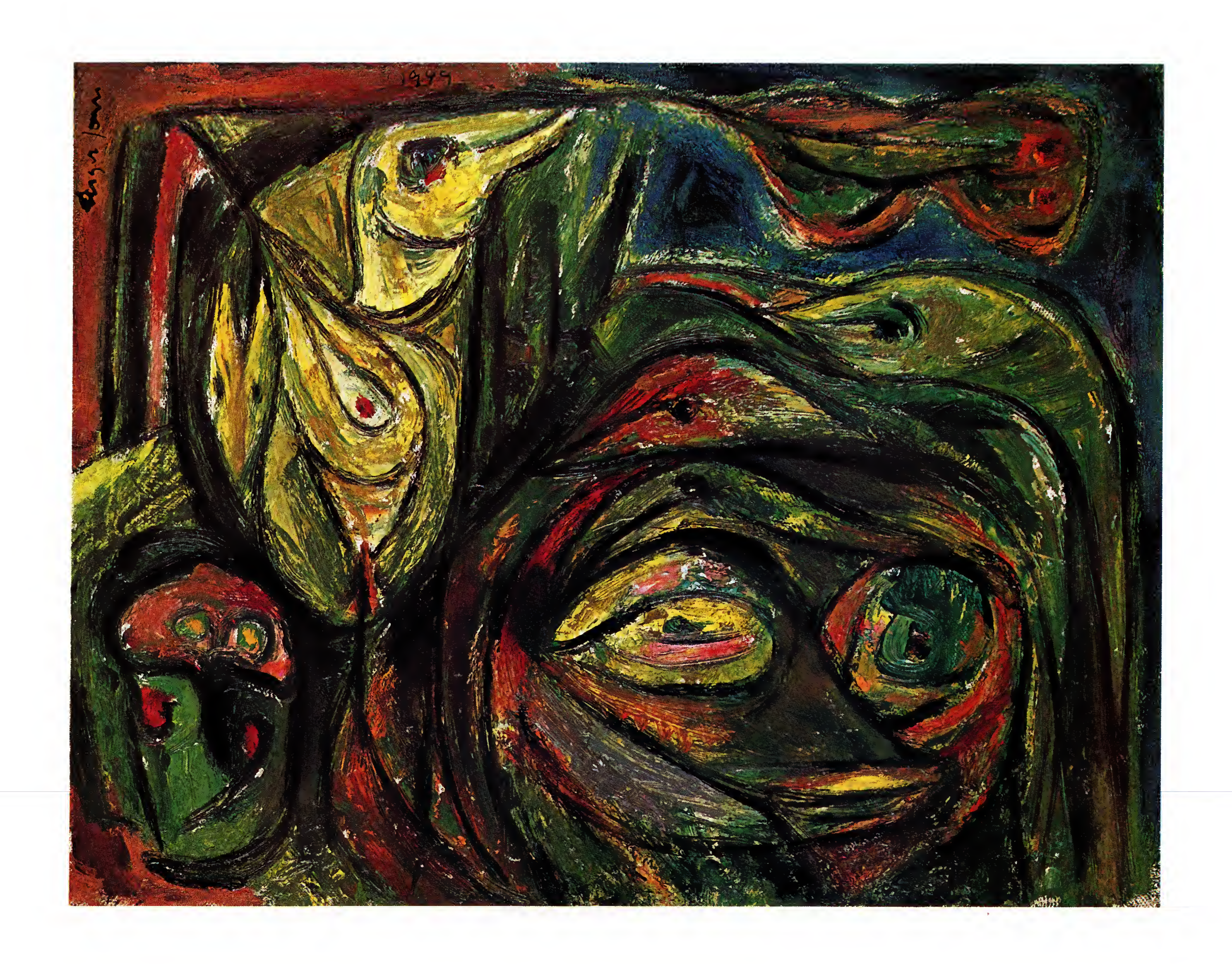
Moukère de Normandie. 1947. Tapisserie, avec Pierre Wemaëre. 38 × 96 cm.



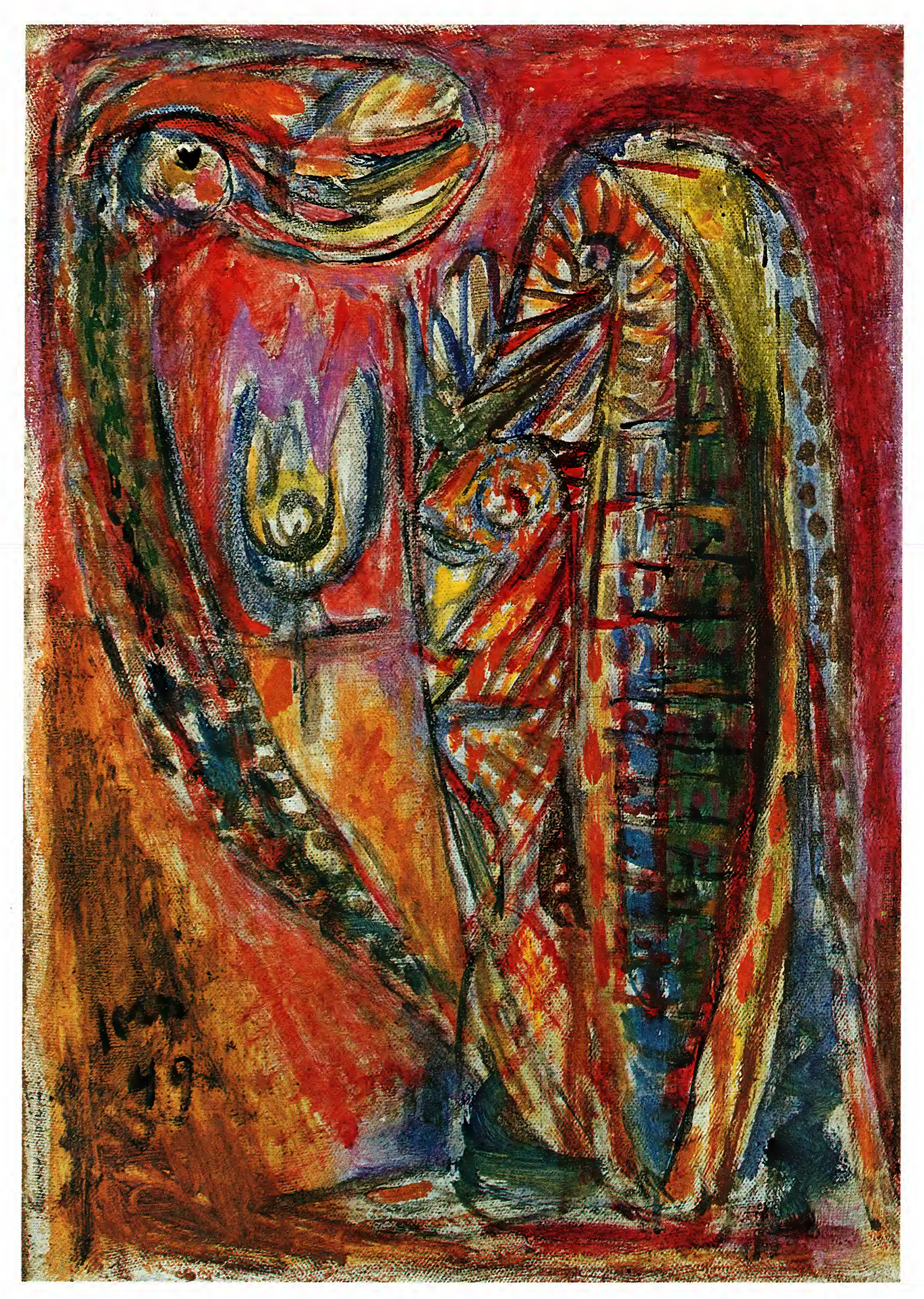
Sans titre. 1949. Huile sur toile. 38 × 30 cm.



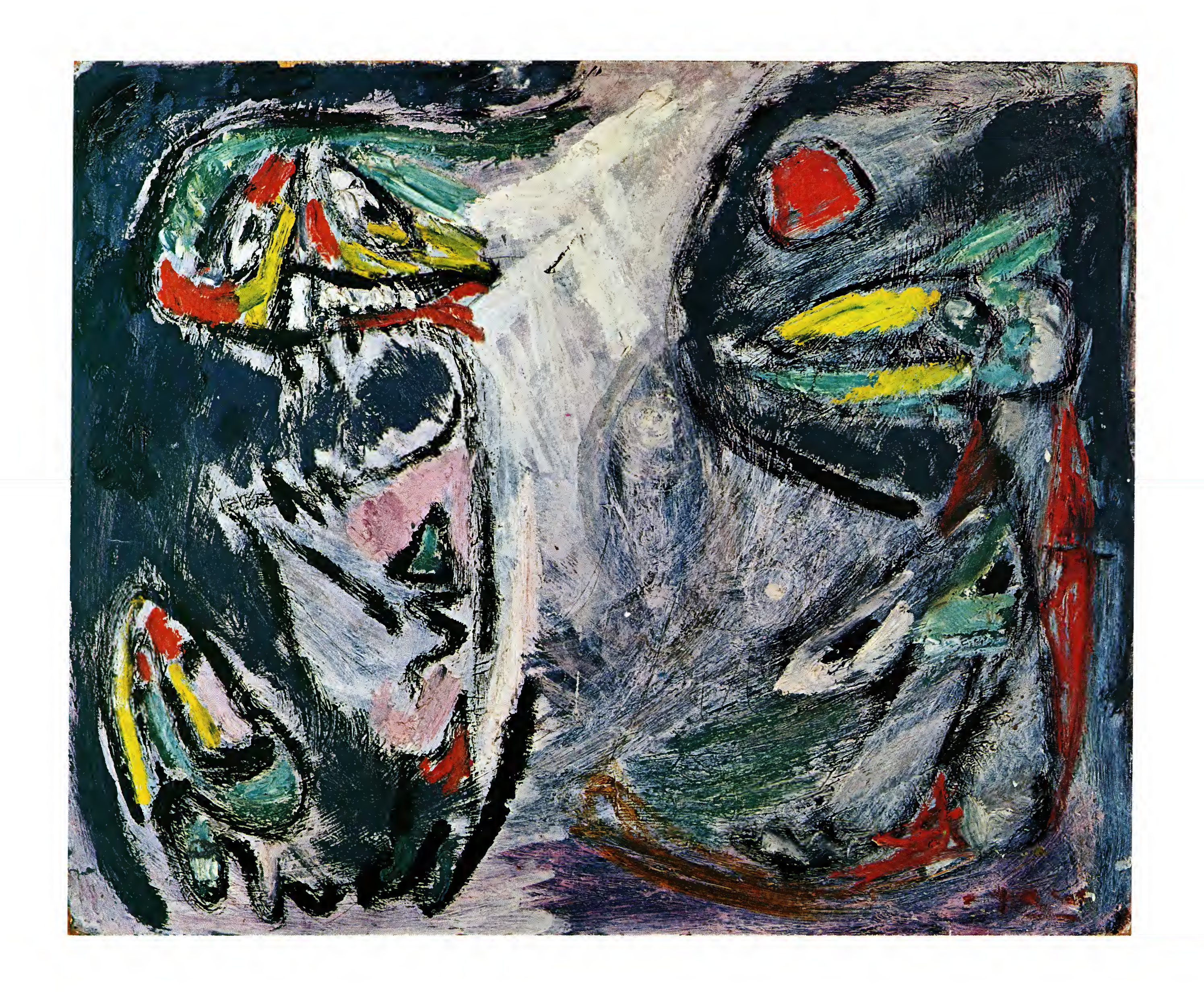
Sans titre. 1949. Huile sur toile. 31 × 28 cm.



Sans titre. 1949. Huile sur toile. 36,5 × 45,5 cm.



Sans titre. 1949. Huile sur toile. 44 × 31,5 cm.



Etude N° 1 pour un mythe muet, Opus 2. 1951. Huile sur masonite. 61 × 75,2 cm.

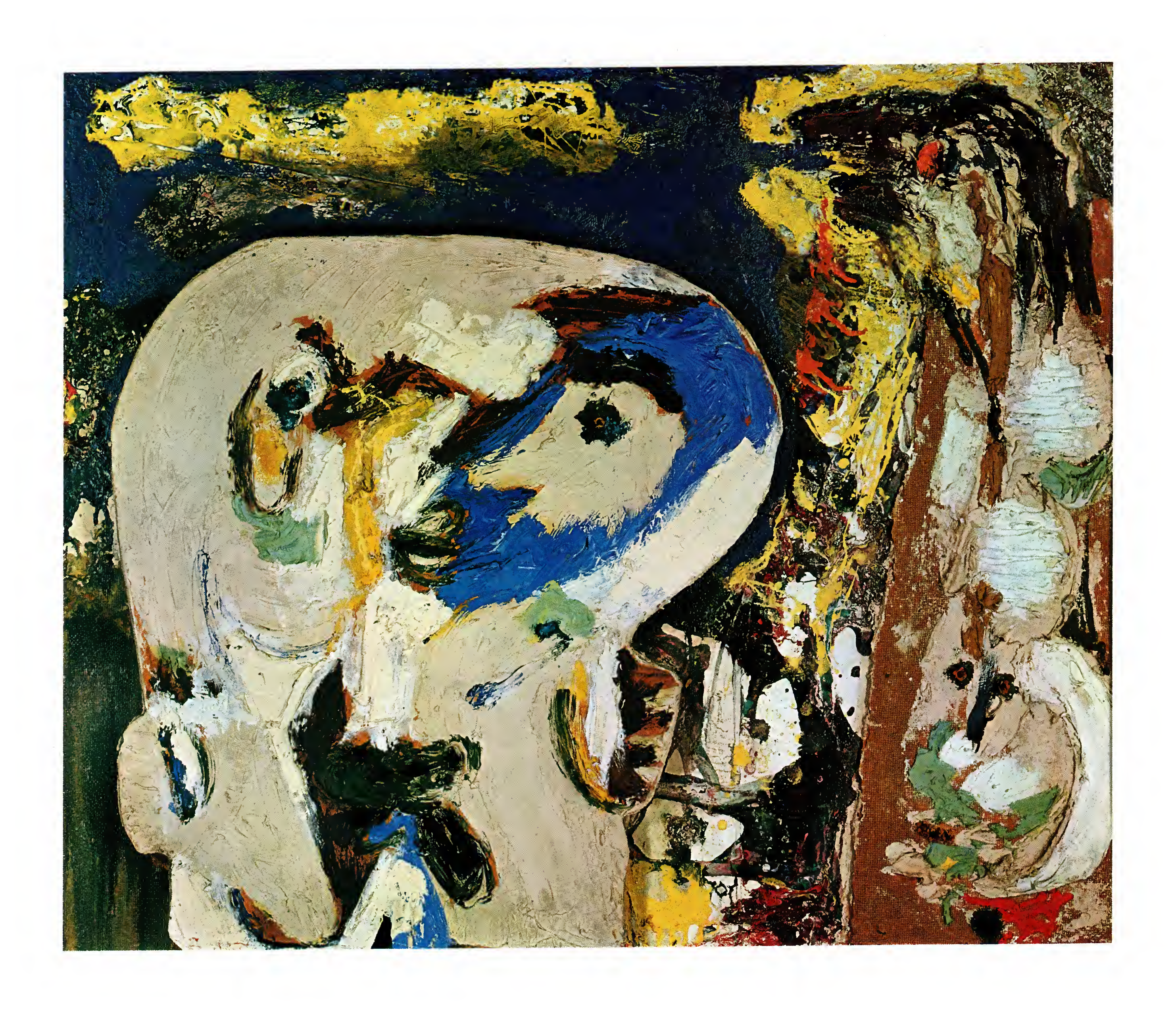


Le droit de l'aigle. 1951. Huile sur masonite. 74,5 × 60 cm.



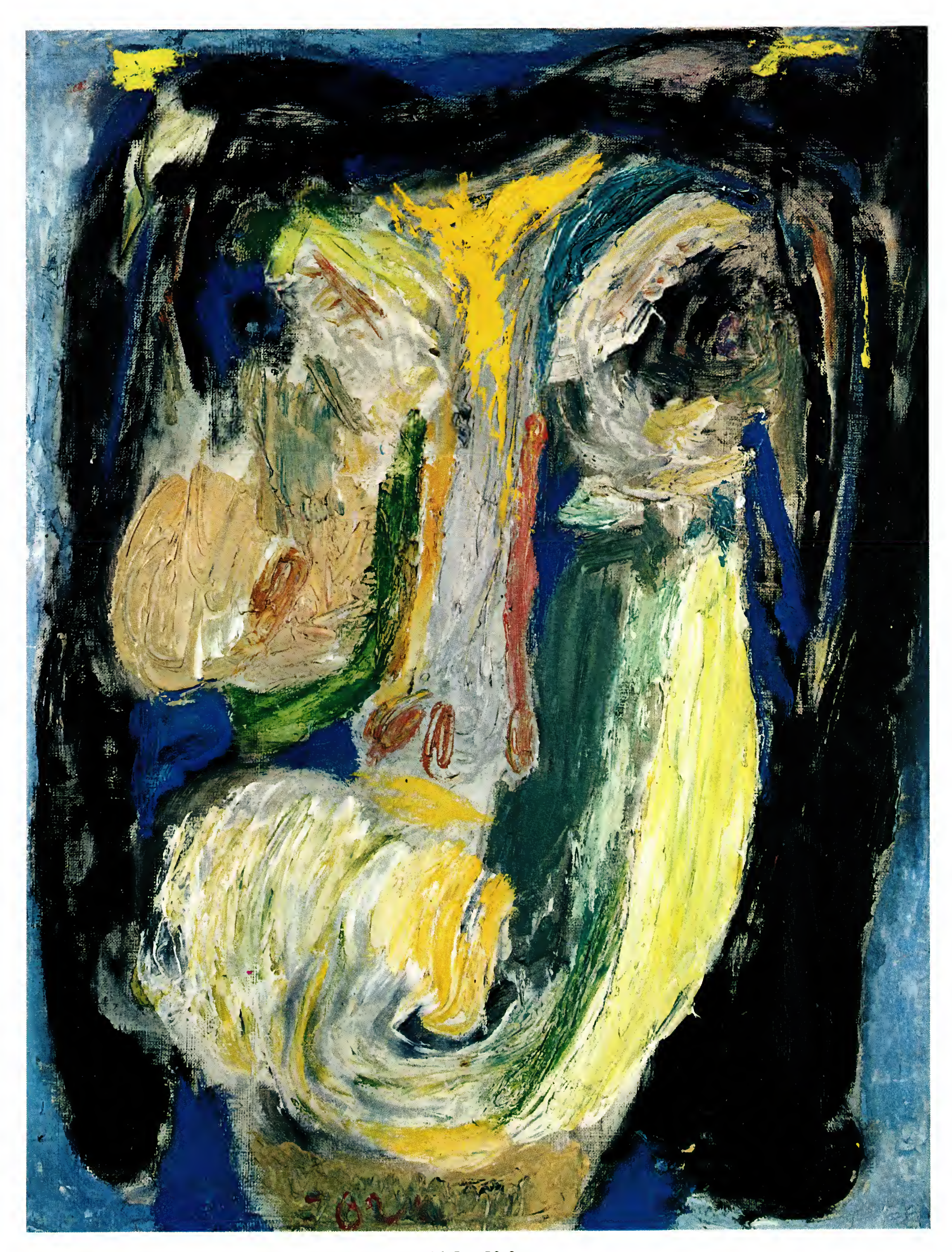
Sans titre. 1949. Huile sur toile. 44,5 × 40 cm.

Sans titre. 1955. Huile sur panneau, avec relief en bois. 81 × 100 cm.

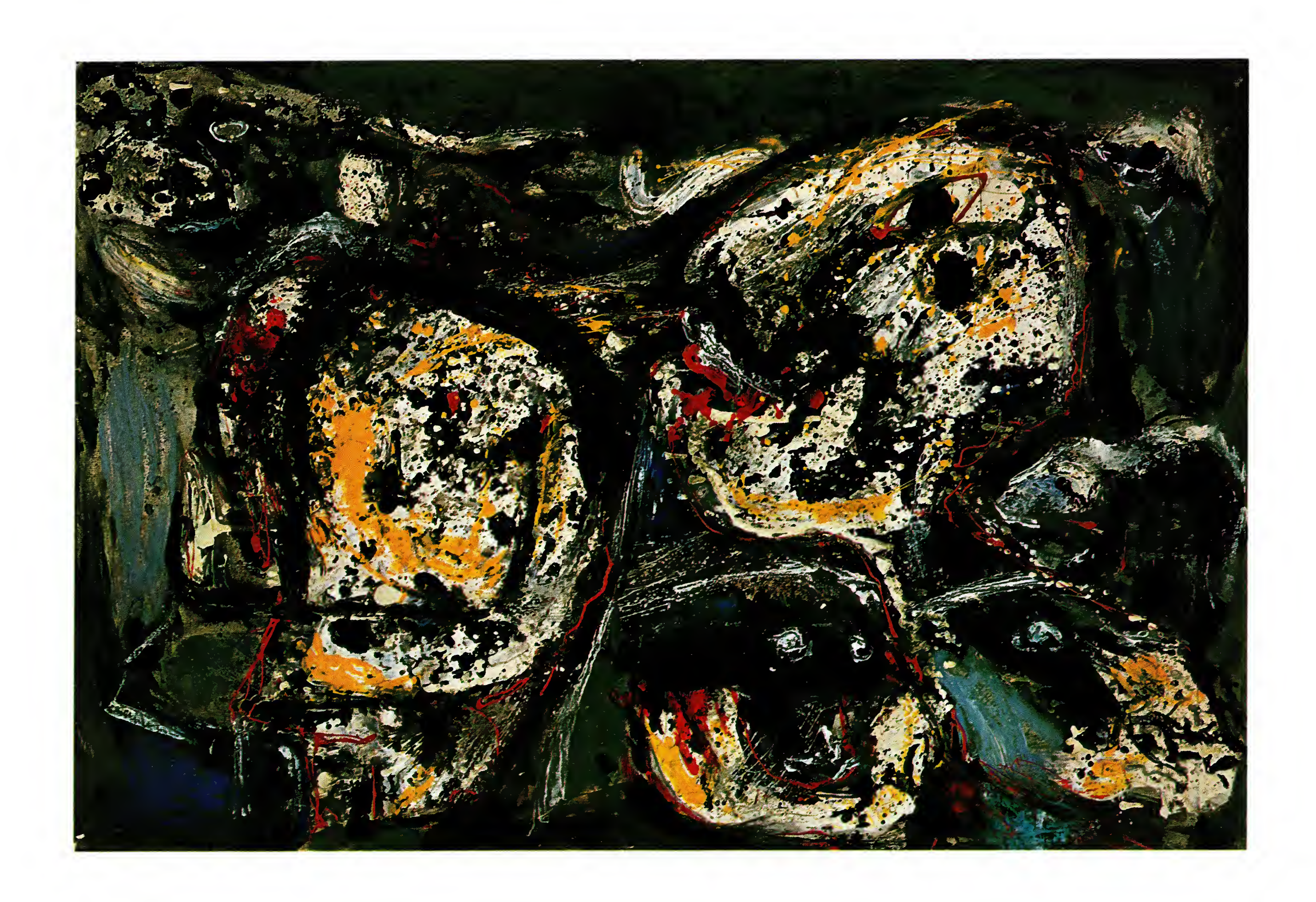




Baisers périlleux. 1955. Huile sur toile. 65,5 × 50,5 cm.



Portrait d'une chute d'eau. 1956. Huile sur toile. 66,5 × 50,2 cm.



Sans titre. 1956. Huile sur masonite. 67,5 × 99 cm.

Nocturne. 1956. Huile sur toile. 103 × 126 cm.

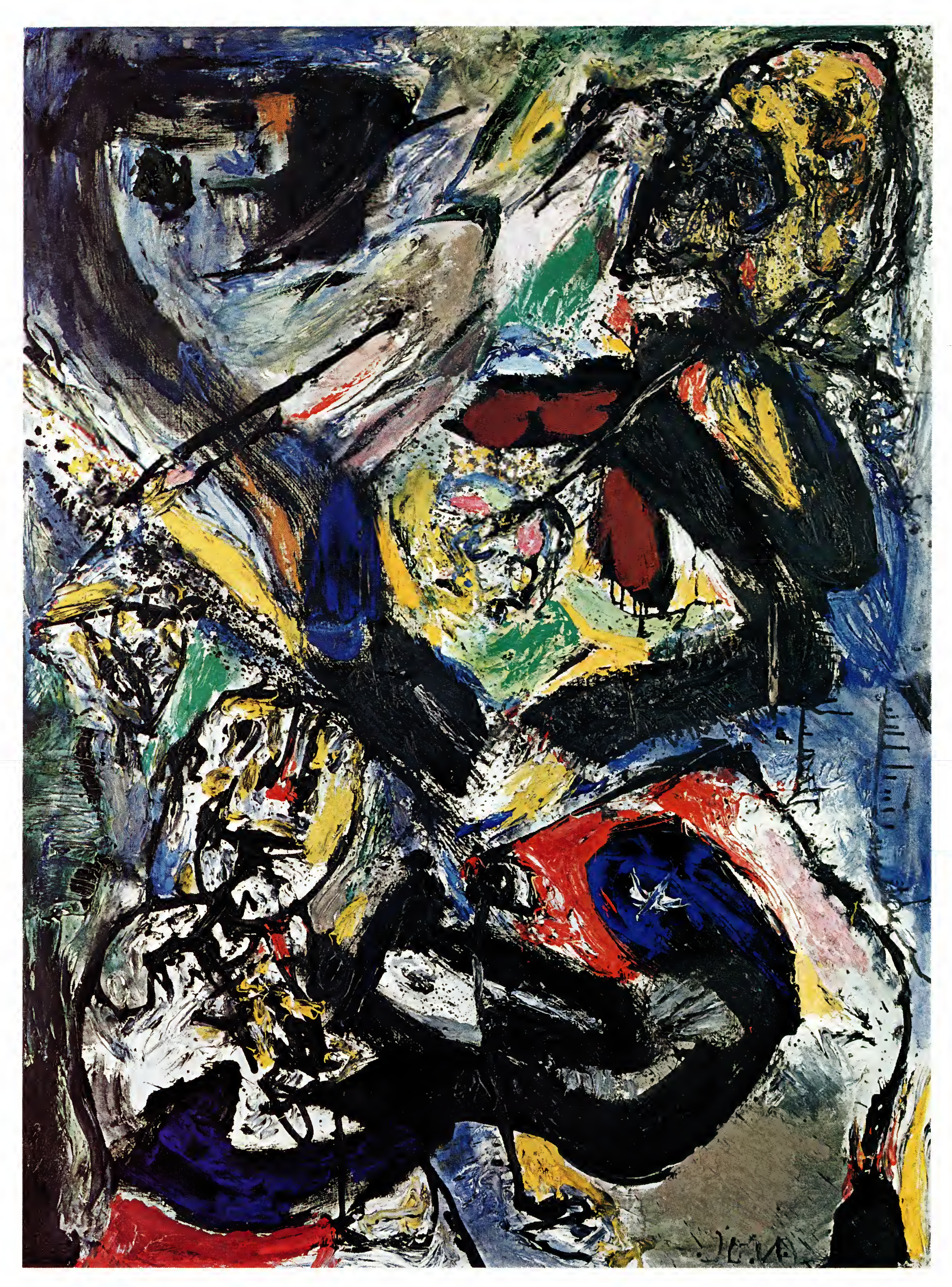




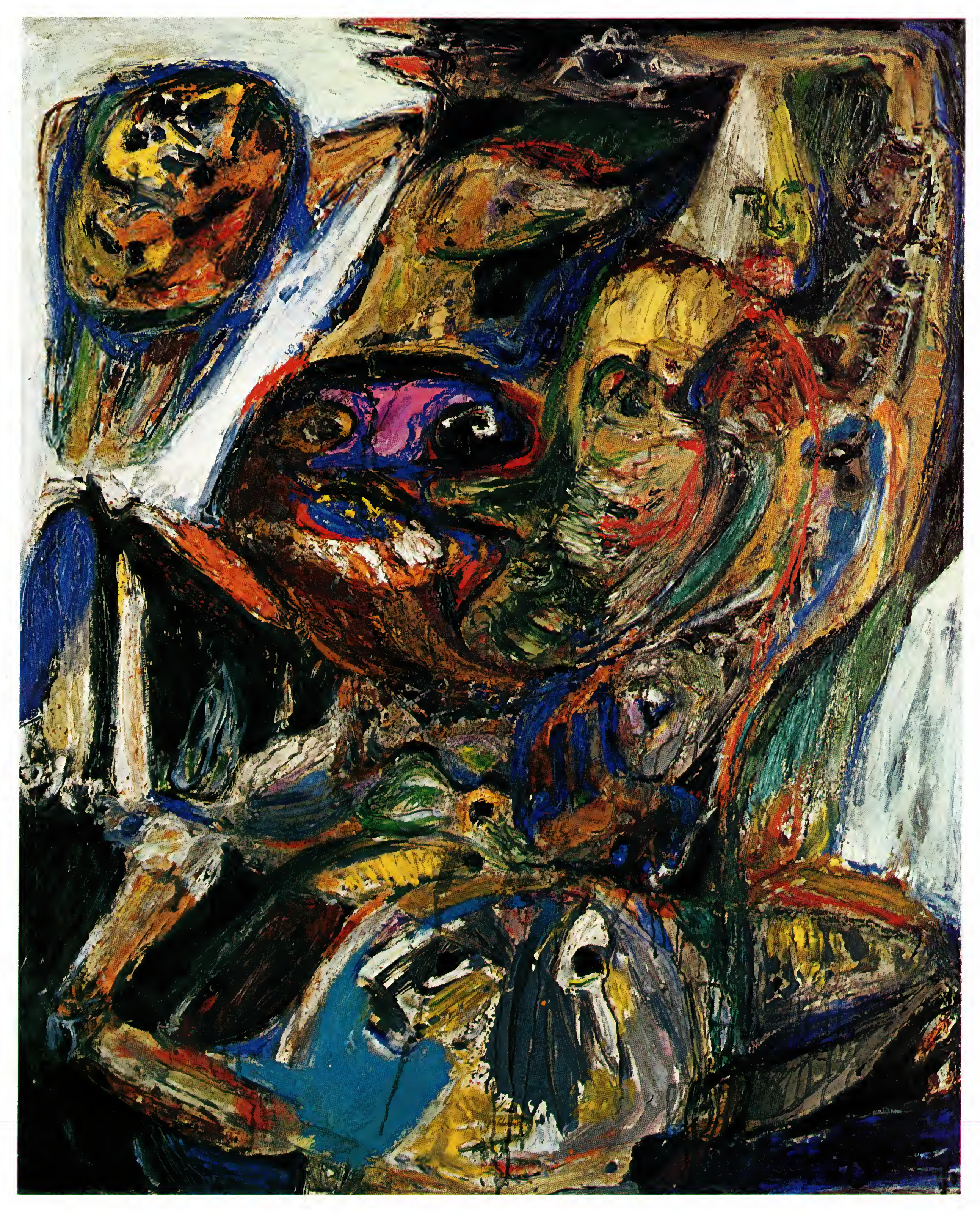
Visite importune. 1956. Huile sur toile. 80 × 64 cm.



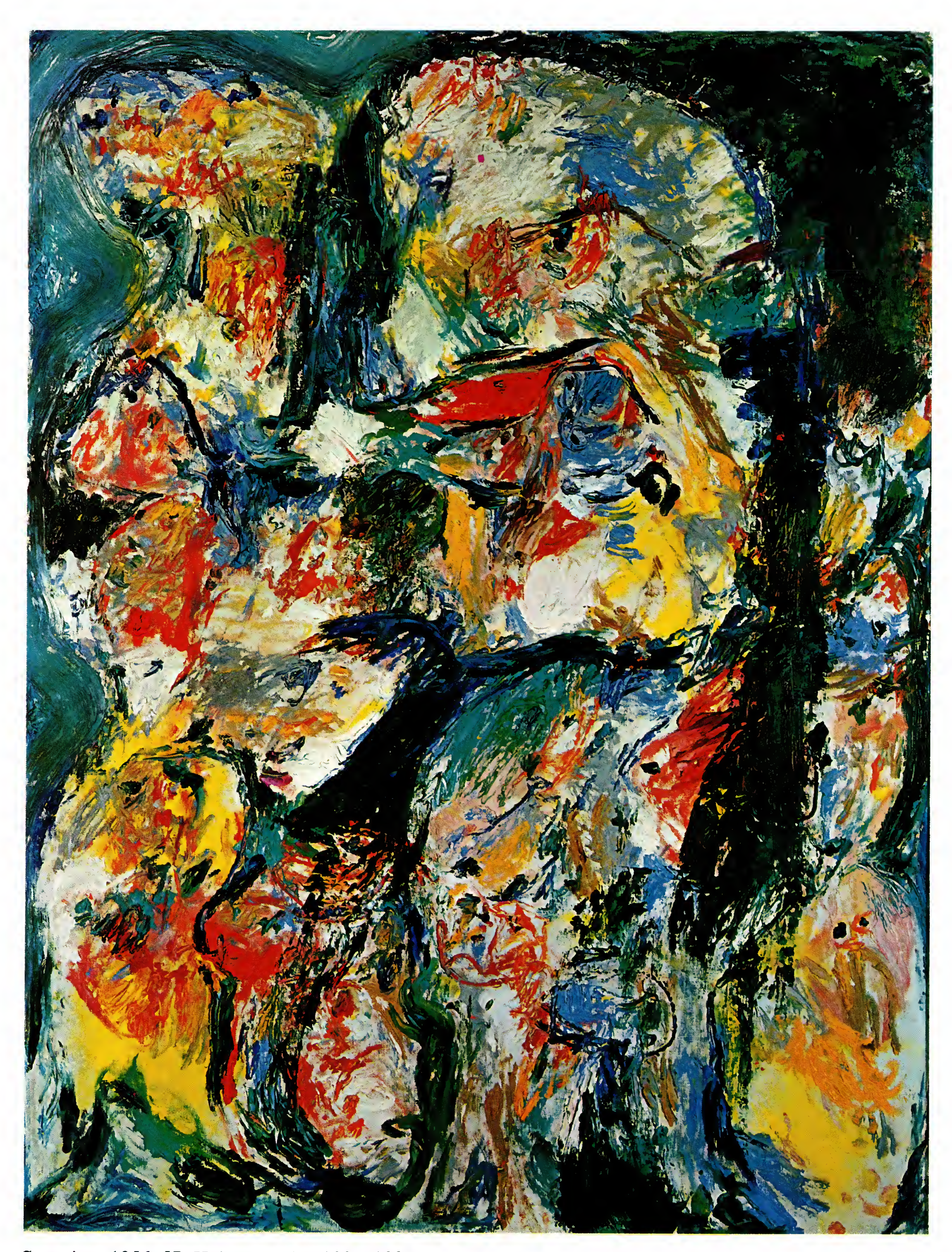
Tu étais tel. 1956. Huile sur toile. 96,5 × 128 cm.



Atomisation imprévue. 1957–58. Huile sur toile. 130 × 97 cm.



La grande victoire. 1955–56. Huile sur toile. 127 × 104,5 cm.



Sans titre. 1956–57. Huile sur toile. 133 × 100 cm.



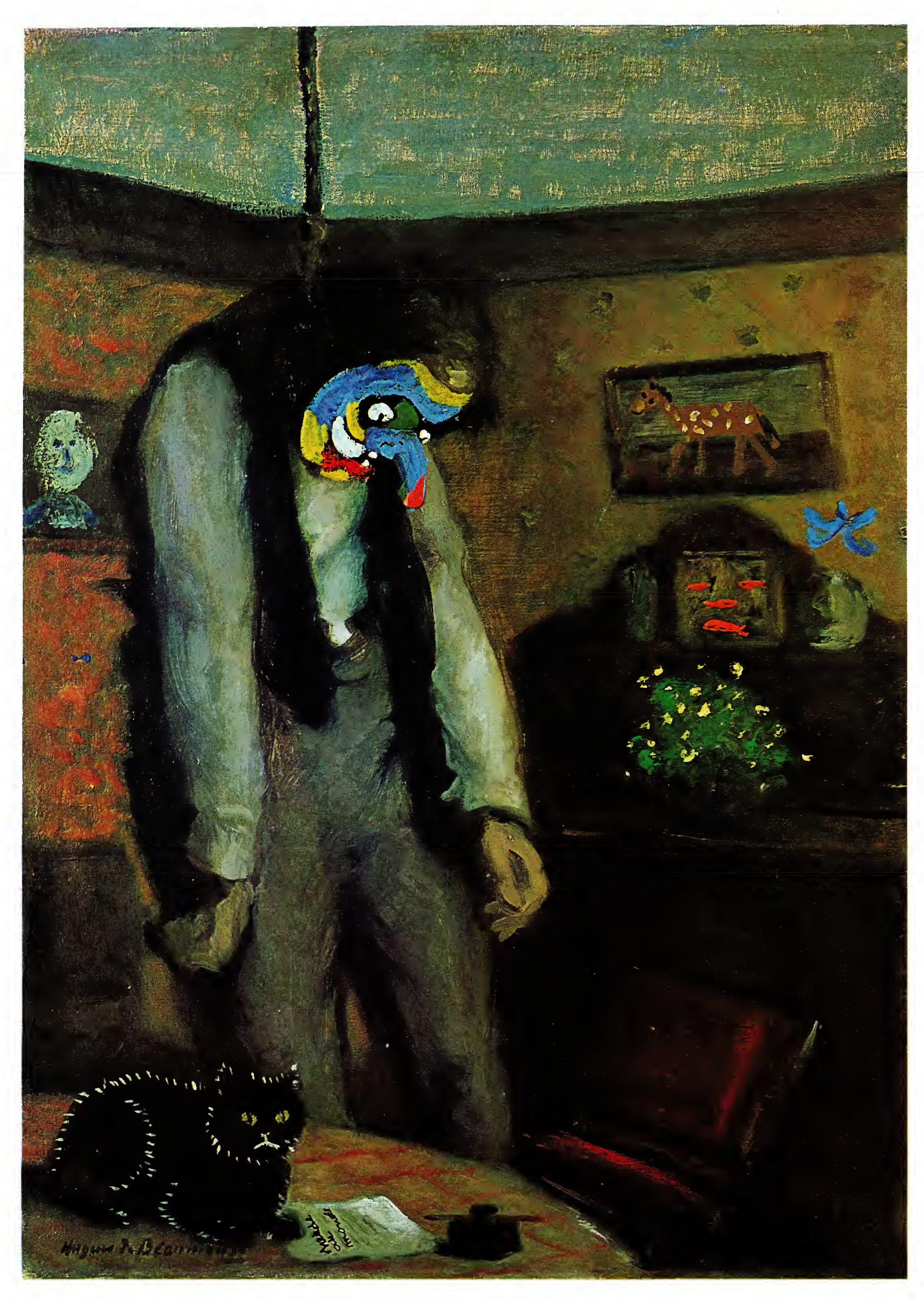
Prêtre sur la plage. 1957–59. Huile sur toile. 138 × 102 cm.



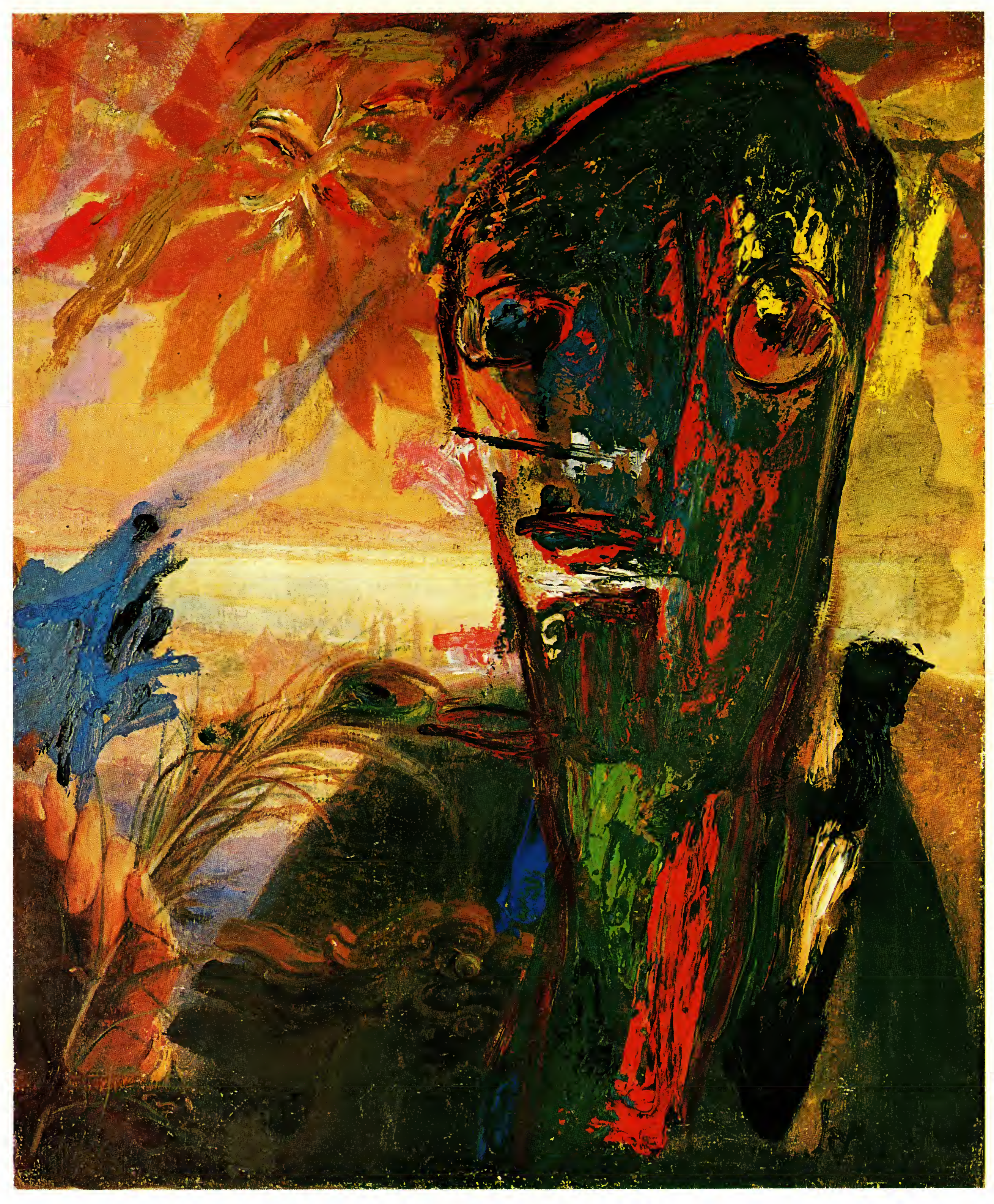
Phornix Park. 1961. Huile sur toile. 67,5 × 82,2 cm.



Choréographie de l'instant. 1958. Huile sur toile. 161 × 127 cm.



Ainsi on s'ensor. Modification. 1962. Huile sur toile. 60 × 43 cm.



Exotisme. Extrême orientation. Modification. 1959. Huile sur toile. 61 × 50 cm.



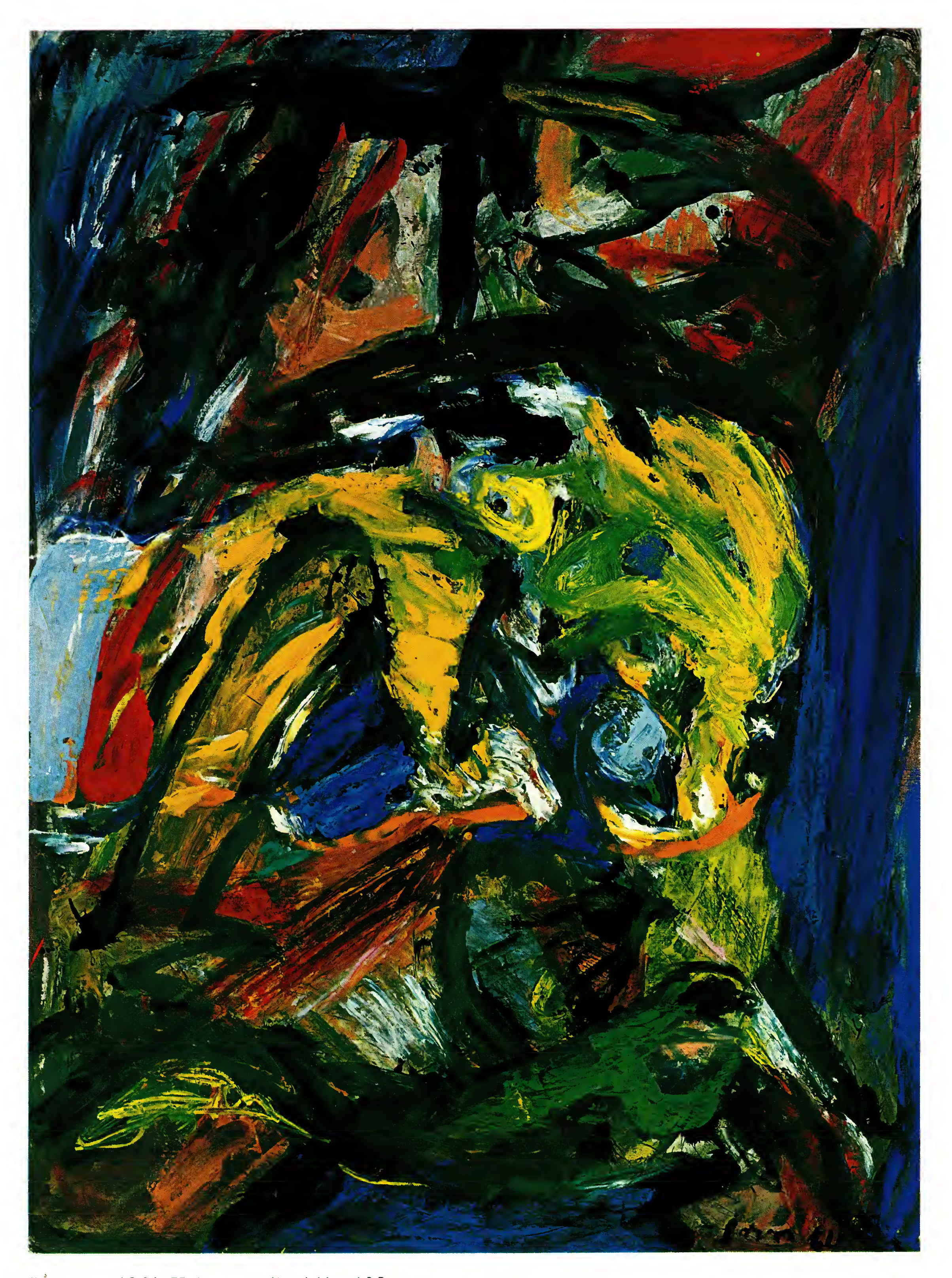
Dolche vita. Modification. 1962. Huile sur toile. 100,5 × 81,5 cm.



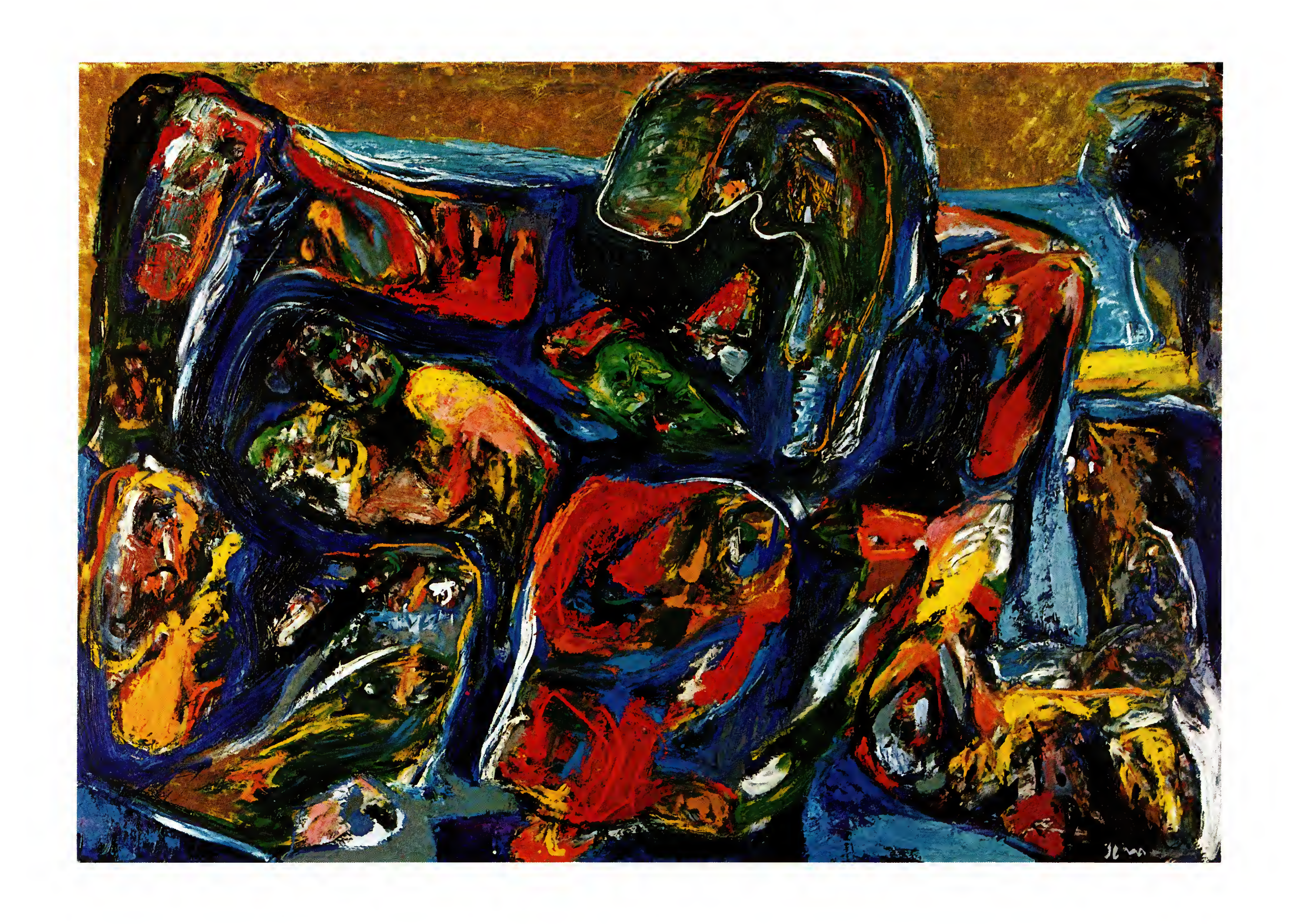
Fraternité avant tout. Modification. 1962. Huile sur toile. 103 × 72,5 cm.



La belle bête. 1960. Huile sur toile. 81,5 × 101 cm.



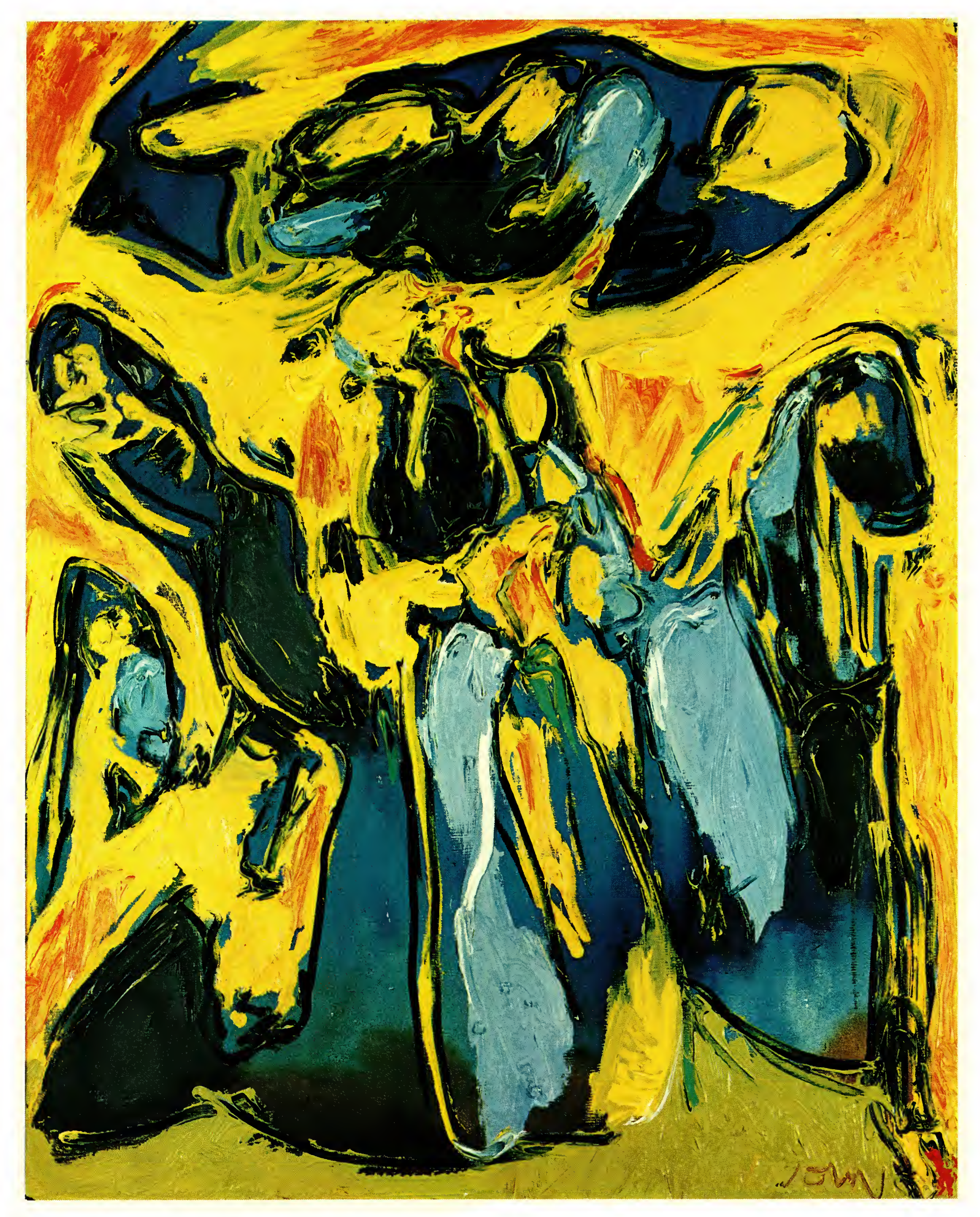
Sans titre. 1964. Huile sur toile. 141 × 105 cm.



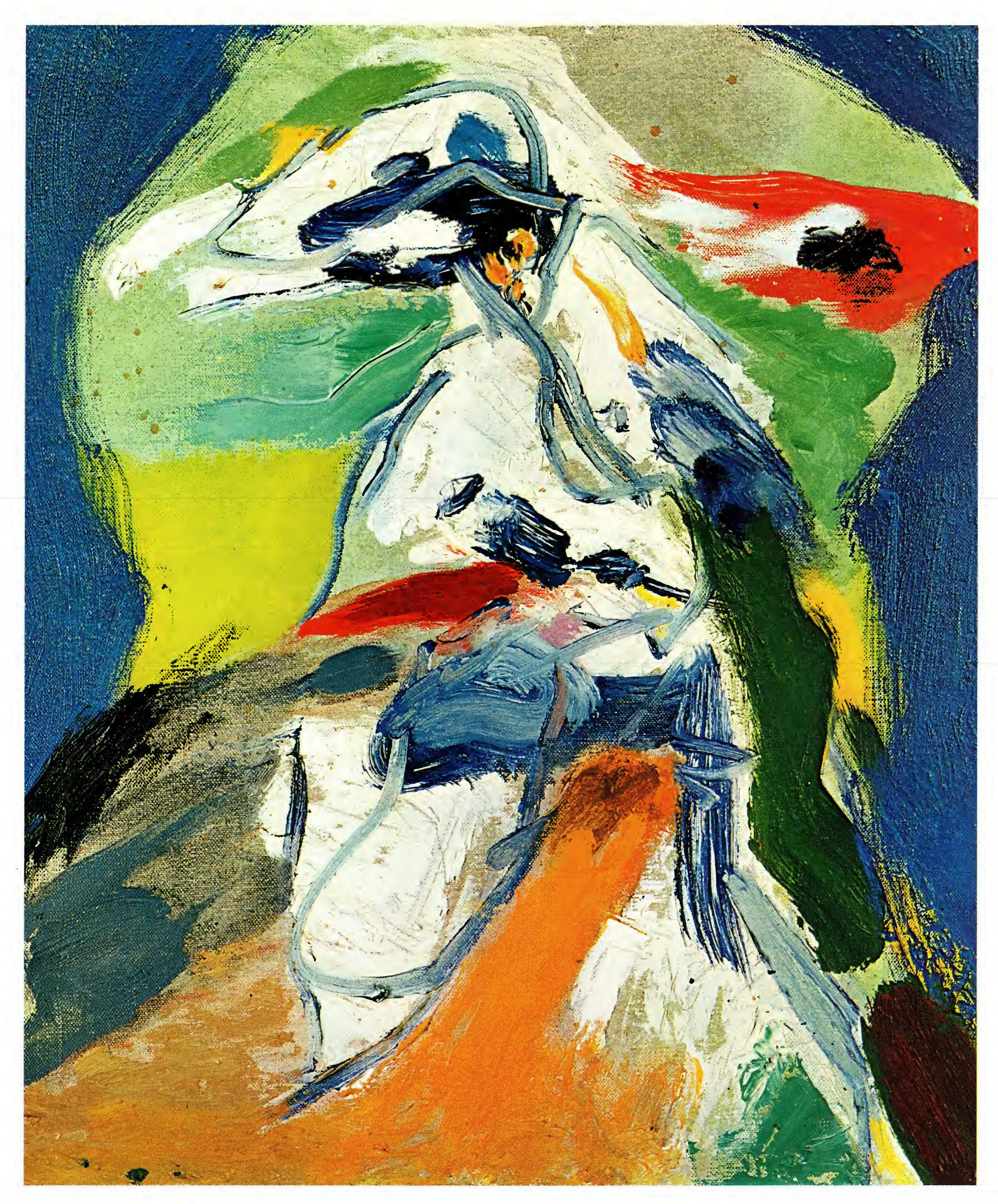
L'écume d'une nouvelle vague. 1963–1970. Huile et or sur toile. 138 × 200 cm.



Tabou – l'intouchable. 1961. Huile sur toile. 40,3 × 50,6 cm.



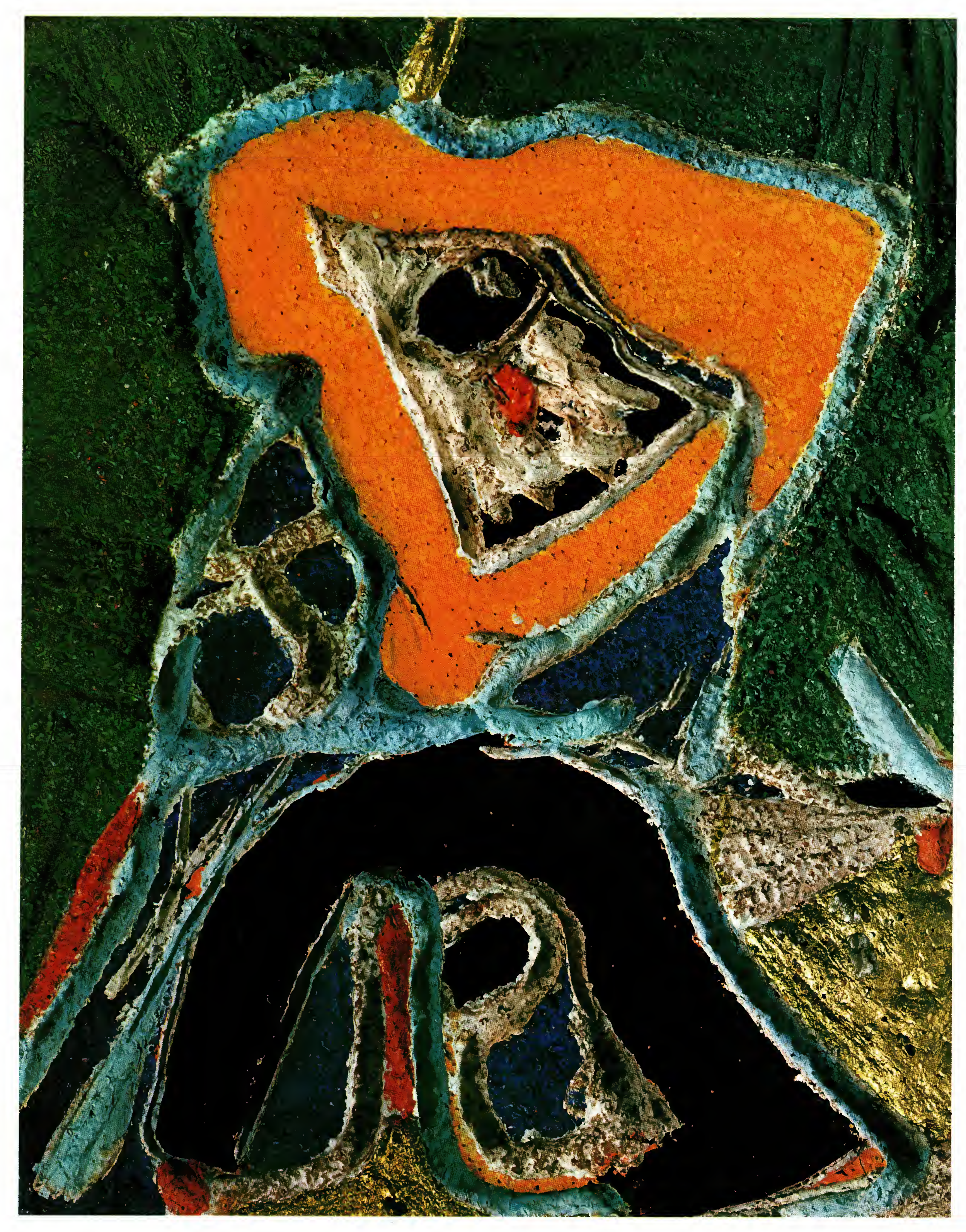
Euphorisme. 1970. Huile sur toile. 81 × 65 cm.



Sans titre. 1972. Huile sur toile. 45,5 × 38 cm.



New Delhi Maternita. 1970–1972. Huile sur toile. 55 × 45,7 cm.



Colorature plastique. 1971. Huile et or sur polyester. 46,5 × 37 cm.

Les collections
d'Asger Jorn à Silkeborg

Les collections d'Asger Jorn au Musée d'Art de Silkeborg remontent à 1953. Il travaillait à cette époque dans un petit atelier de céramique dans le village de Sorring près de Silkeborg. Le musée avait versé à l'atelier de céramique une modeste somme pour le paiement des frais de Jorn et obtenu en échange l'autorisation de choisir un certain nombre de travaux lorsque ceux-ci seraient terminés. A l'occasion de cet achat, Jorn donna quelques dessins, des eaux-fortes et des lithographies. Puis il promit, qu'à l'avenir, il ferait don au musée de ses propres travaux et qu'il lui remettrait également les cadeaux offerts par ses amis.

En 1958, Jorn commença systématiquement à collectionner les oeuvres de ses contemporains en Europe et des artistes dont le travail représentait une source d'inspiration pour lui. Vers la fin de cette année s'ouvrit l'exposition « Nouvel Art International », avec une centaine d'oeuvres.

Dans son introduction, Jorn exprime quelques-unes des idées qu'il avait concernant ces collections, dont l'expansion et le choix de sujets sont uniques en Europe. Il ne cherchait pas à créer une « orientation générale sur l'art le plus moderne, pas plus qu'une collection de chefs-d'oeuvres précieux, mais en grande partie des travaux graphiques bon marché, et seules quelques rares oeuvres font partie des travaux de premier plan. Cette petite collection est plutôt envisagée comme une provocation que comme une expression de ma reconnaissance envers la vie artistique danoise. Comment et pourquoi, c'est une question à laquelle chaque personne interessée par l'art en Scandinavie, doit, elle-même, répondre.

Les pièces d'une musée sont des souvenirs, et selon moi, celles-ci appartiennent à mon époque. Le temps démontrera si elles sont autre chose, et plus que des souvenirs. Ce fut Frederik Dam qui me donna ma première impression, ineffaçable, sur la grandeur dans l'art moderne danois. J'y vis mon univers. C'etait à Silkeborg en 1933. (–) Aussi longtemps qu'il a vécu, il a été mon marchand d'oeuvres d'art. Ce fut lui qui, en 1938, organisa ma première exposition, en compagnie du peintre français Pierre Wemaëre.

Durant une de mes nombreuses crises économiques, il se chargea des toiles de Fernand Léger, exposées ici, que mon maitre m'avait offertes. Léger m'avait donné quelques gouaches que j'avais l'intention de reproduire dans « Politikens Magasin », accompagnées d'une description du travail effectué pour la grande toile de Léger « Le transport des Forces », destinée au Palais de la Découverte pour l'Exposition Internationale de 1937. Elles ne furent jamais reproduites et il fut impossible de les vendre malgré les recommendations les plus chaudes de la part de Lundstrøm et de Poul Henningsen. Plus tard elles disparurent.

Les toiles dont Dam s'était chargé n'étaient pas destinées à la reproduction. Elles n'étaient même pas signées car Léger ne les aimait pas. Il me les donna un jour où je n'avais rien sur quoi peindre et qu'il était lui-même aparemment désargenté. Revenu chez moi, je fus incapable de les utiliser comme toile. Je les trouvais trop bonnes.

C'est d'ailleurs Léger que m'a offert le roman de Franz Kafka « Le Château » et c'est ainsi que je découvris cette grande oeuvre littéraire, qui n'aurait pas existée aujourd'hui si l'ami de Kafka, Max Brod, avait suivi ses instructions et brûlé les manuscrits.

Il est difficile de trouver deux façons de comprendre l'art qui soient aussi éloignées l'une de l'autre que celle de Fernand Léger et celle qui caractérisait des élèves comme Pierre Wemaëre et moi-même. Ce que Léger méprisait et combattait à travers ses toiles, la tonalité des couleurs, la pureté du matériel, et le caractère personnel du coup de pinceau, tout ce qu'il détestait comme la peste et éliminait, lorsque cela lui était possible, tout cela fut la base de ma forme artistique. Est-il si bizarre que ce que j'aime le plus dans les toiles de Léger, ce soit ce que lui n'aimait pas. Nombreux connaisseurs partagent d'ailleurs mon opinion. Mais c'est peut-être un signe du temps. Pour Léger, le fait de peindre une toile représentait un processus mécanique, qui pouvait très bien être exécuté par un disciple, à condition, bien sûr, qu'il soit très discipliné. Mais lorsque mes propres besoins dépassaient le cadre du dressage, il m'accablait impitoyablement d'injures. Cette classique utilisation des disciples s'accordait parfaitement avec sa conception du travail social d'un artiste. Bien

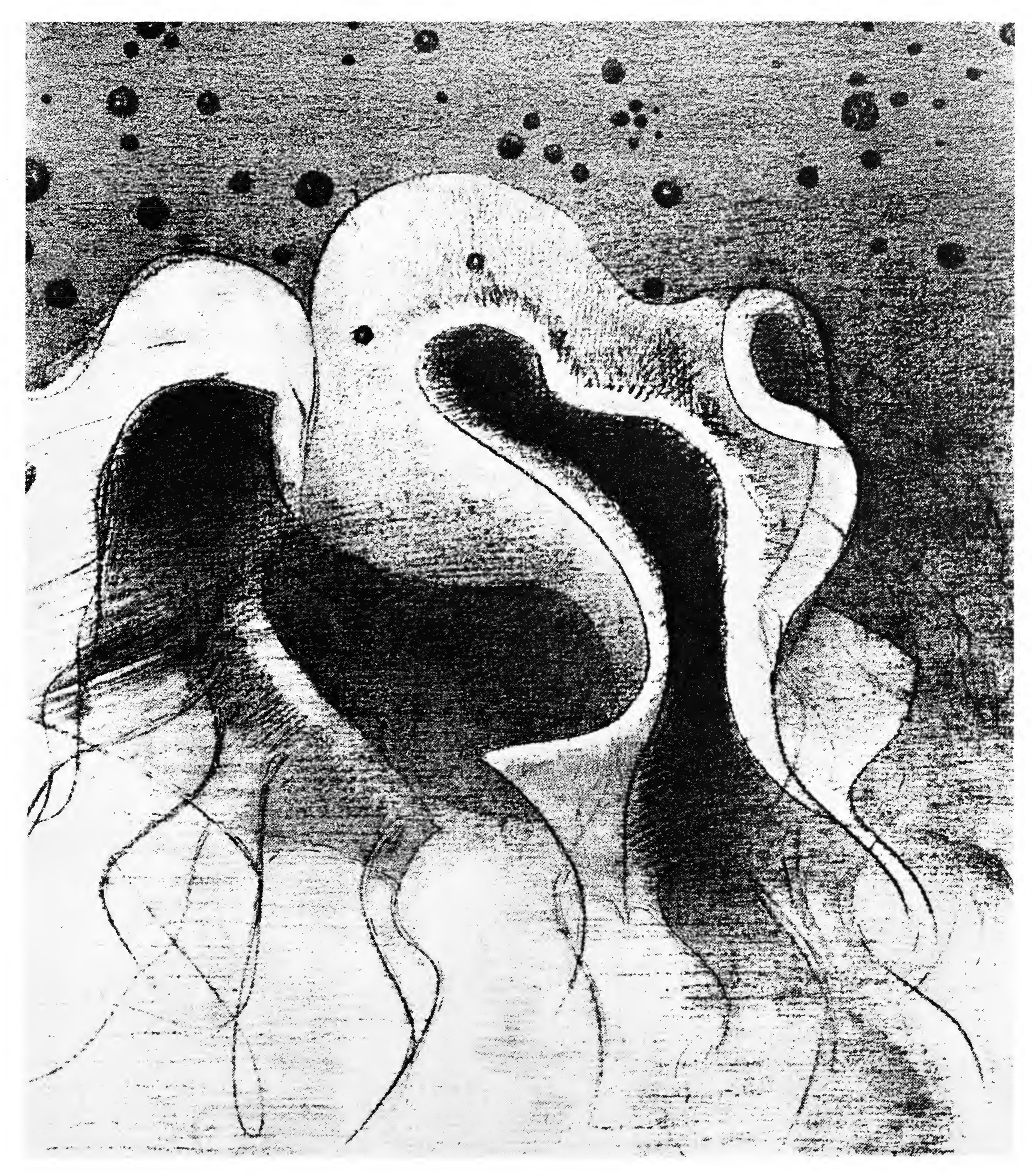
qu'antireligieux, il dut accomplir de bons travaux pour l'église. J'ai peu à peu acquis le respect le plus profond pour sa conduite artistique, bien que celle-ci soit différente de la mienne. Je n'ai rien appris de l'enseignement de Léger, mais sa personnalité m'a marqué définitivement en tant qu'artiste et expliquer cela représente pour moi l'introduction la plus naturelle à une exposition de cette partie de l'art moderne qui à eu de l'importance pour moi ».

Une série d'expositions suivit au cours des années soixante à Silkeborg, toutes organisées par Jorn. Il se concentra sur les gravures et les lithographies de ses contemporains. Cela conduisit à des expositions comportant des collections presque complètes de l'oeuvre gravée de Jean Dubuffet (1961 et 1965), Alechinsky (1964), et Matta (1969). Il faut y ajouter plus de cent dessins et aquarelles d'Henri Michaux (1962), des peintures et des dessins de Pierre Wemaëre (1963) et du peintre symboliste danois Johannes Holbek (1965). Jorn envoyait aussi régulièrement ses propres toiles, dessins, céramiques et gravures, et en 1964, à l'occasion du cinquantième anniversaire de ce dernier, le musée organisa une exposition de toutes les oeuvres offertes jusqu'alors par Jorn. En 1968 Jorn fit don de son chef-d'oeuvre « Stalingrad » au musée. Plusieurs de ses dons ont toutefois un caractère intime, ce sont souvent des petites toiles, des improvisations et des esquisses. Jorn ne désirait nullement dominer la collection. Il expliqua le but de ces donations dans une lettre adressée au musée en 1961: « J'aurais pu emprunter plus d'oeuvres intéressantes à Dubuffet et à d'autres. Mais j'ai établi le principe que le musée n'exposera jamais rien d'autre que les oeuvres qui lui appartiennent. Nous avons déjà Louisiana et le Musée moderne de Stockholm qui organisent des expositions dans le but de mettre les gens au courant des tendances nouvelles. Je désire coopérer avec le musée de Silkeborg, car c'est là que je peux faire comprendre au public ce que j'aime et ce que je trouve, pour l'instant, important; non pas parce que je désire être juge en matière d'art et de qualité, mais tout simplement pour montrer ce qu'un groupe particulier et limité estime être important ».

Le musée présente l'art abstrait-spontané depuis ses origines et son évolution. Jorn prend son point de départ dans les compositions de figures du XVIIIe siècle et survole le XIXe pour parvenir aux symbolistes : Redon, Ensor et Kubin. L'expressionnisme allemand est entre autres représenté par Max Beckmann, Corinth, Dix et Nolde. Le symbolisme et l'expressionnisme étaient selon Jorn les bases de l'art abstrait-spontané. Les oeuvres de Man Ray, Jean Arp, Picabia et Max Ernst soulignent l'importance de l'influence surréaliste sur l'art danois. A partir de là, Jorn suit sa propre époque et les groupes artistiques dans lesquels il exerce lui-même une influence : d'abord la peinture danoise avant et durant la guerre, puis les ramifications de cette peinture sur la scène européenne d'après-guerre avec Cobra, et le cercle d'artistes groupés en Italie autour des ateliers de céramique à Albisola durant les années cinquante. Selon Jorn, Wols et Pollock ont marqué, dans cette période, les limites extrêmes du développement de la peinture : dans la donation on trouve presque toutes les gravures de Wols.

Dans les dernières années, Jorn ajouta des oeuvres du peintre cubain Feijoo et une collection de cerfs-volants japonais. Dans cet « art brut » ou dans l'art des « banalités intimes », vu de facon globale, on trouve la dernière perspective qu'il soit parvenu à presenter au musée de Silkeborg.

Troels Andersen



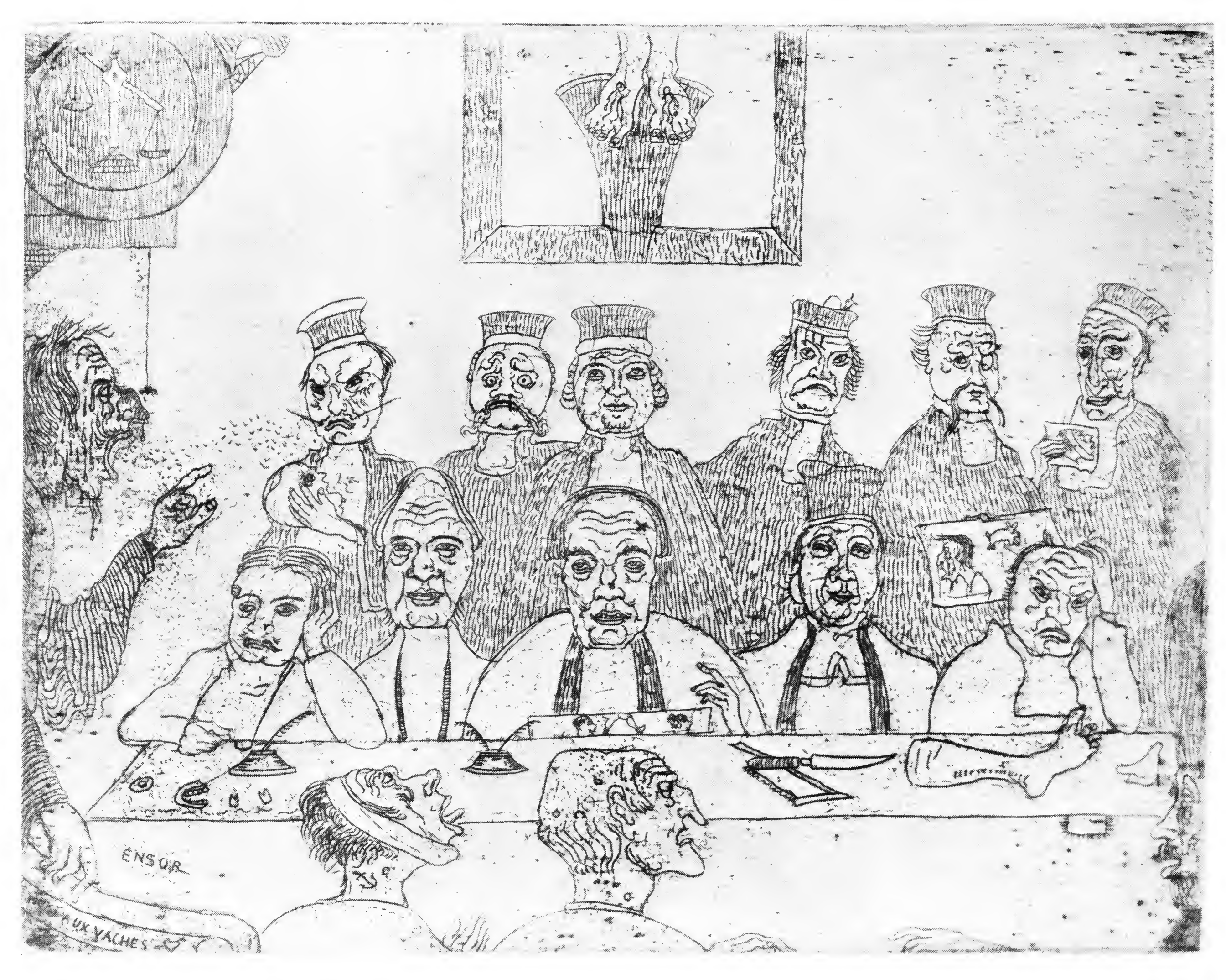
Odilon Redon: Les bêtes de la mer, rondes comme des outres. 1896. Lithographie, 21,8 × 19 cm.



Ernst Josephson: Sans titre. Après 1888. Dessin. 18,5 × 24 cm.



Alfred Kubin: Dessin de l'album « Sansara ». 1911. 30,5 × 19,5 cm.



James Ensor: Les bons juges. 1894. Eau-forte. 17,8 × 23,8 cm.



Max Beckmann: Les baîllants. De l'album « Visages ». 1918. Eau-forte. 30 × 25,8 cm.



Emil Nolde: Etres étranges. 1922. Eau-forte. 24,7 × 32 cm.



Otto Dix: Hekate I. 1968. Lithographie. 38 × 27 cm.

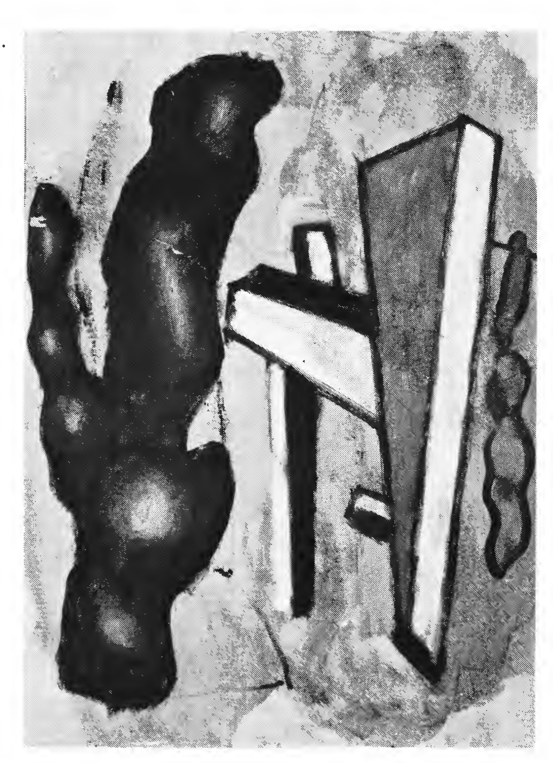


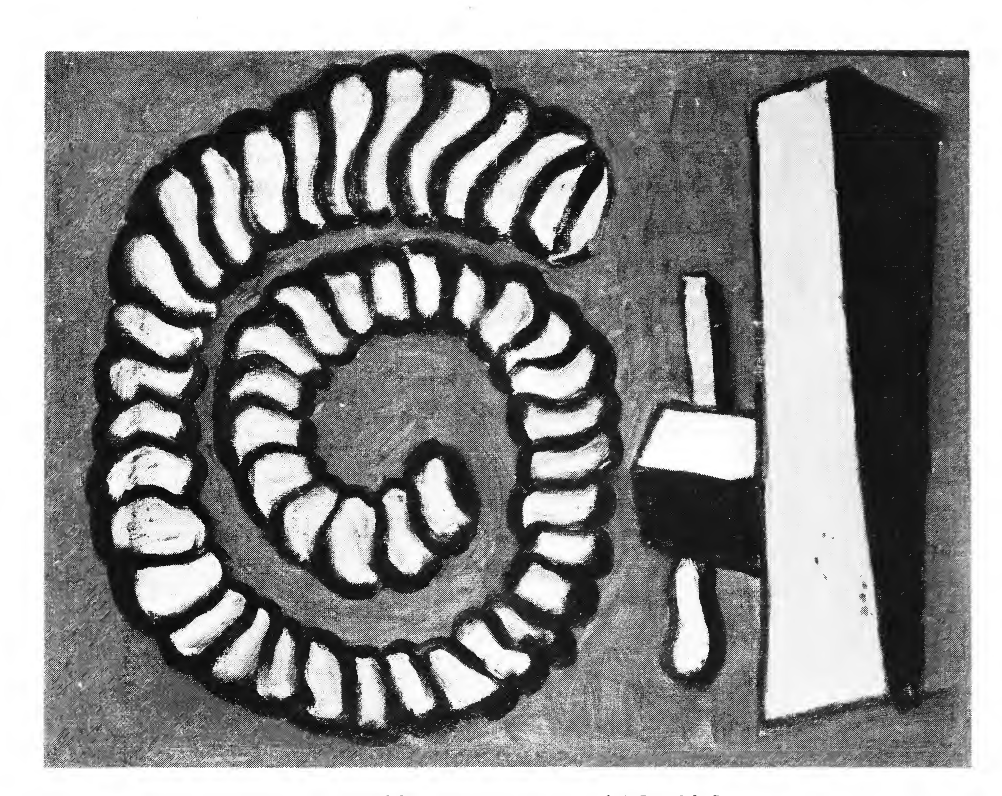
Man Ray: La fortune I. 1939. Huile sur toile. 161,5 × 130 cm.



Max Ernst: La mer et le soleil. 1926. Huile sur toile. 73 × 50 cm.

Fernand Léger: Esquisse. Vers 1937. Huile sur carton. 45,5 × 32 cm.





Fernand Léger: Esquisse. Vers 1937. Huile sur toile. 26,5 × 33,5 cm.



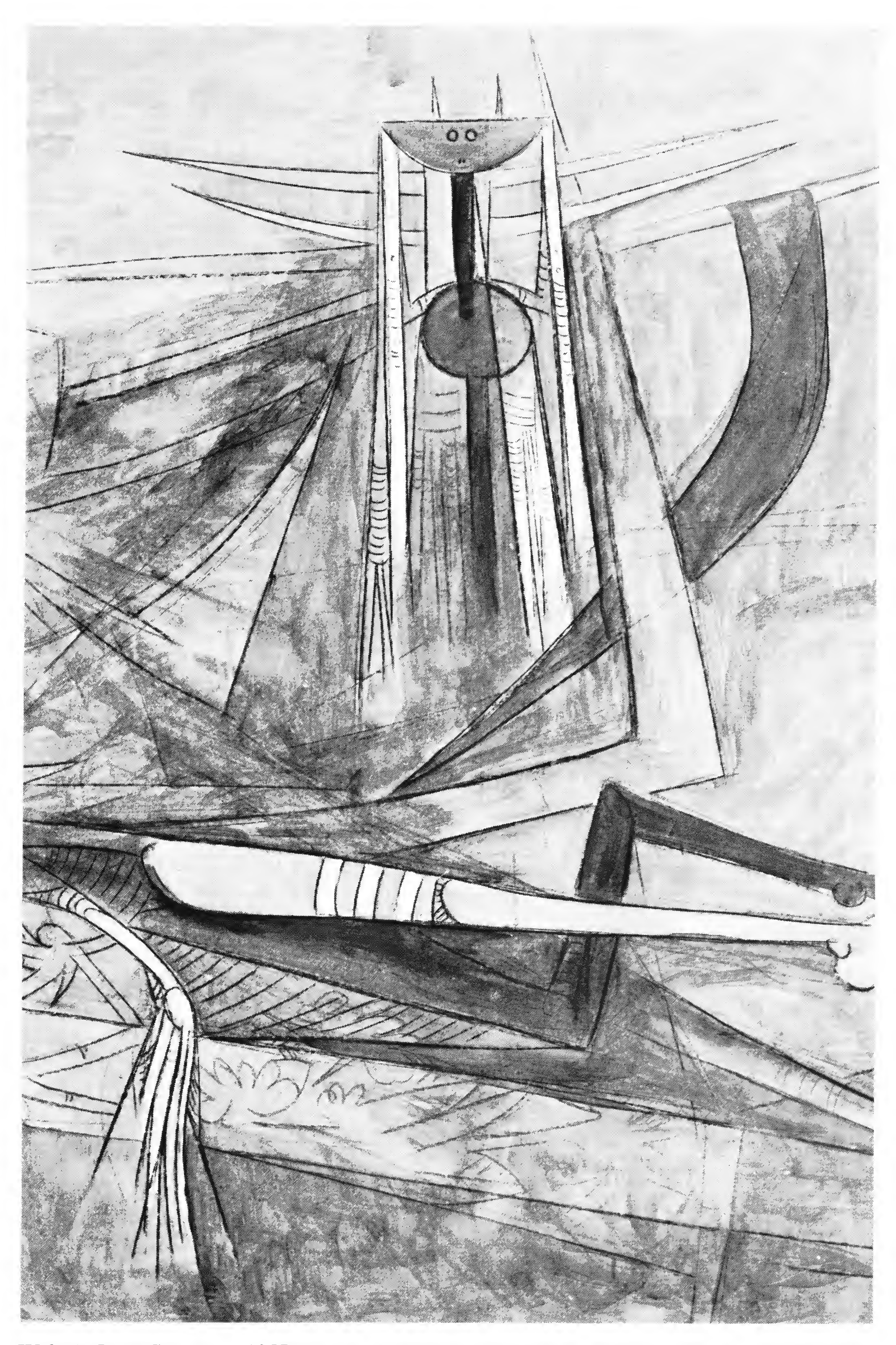
Francis Picabia: Olyras. 1931. Huile sur toile. 161,5 × 130 cm.



Carl-Henning Pedersen: Hommes imaginaires. 1943. Huile sur bois. 153 × 127 cm.



Egill Jacobsen: Masque orange. 1944. Huile sur toile. 140 × 91,5 cm.



Wifredo Lam: Sans titre. 1957. Fusain, crayon, aquarelle sur papier. 197 × 128 cm.



Jackson Pollock: Number Seven. 1951. Sérigraphie. 59 × 73,4 cm.



Karel Appel: Cueilleuse d'oranges. 1952. Huile sur toile. 88,5 × 115 cm.



Constant: Masque. 1948. Huile sur toile. 90 × 55 cm.



Pierre Alechinsky: En pleine gueule. 1963. Encre de Chine sur papier. 146 × 152,5 cm.



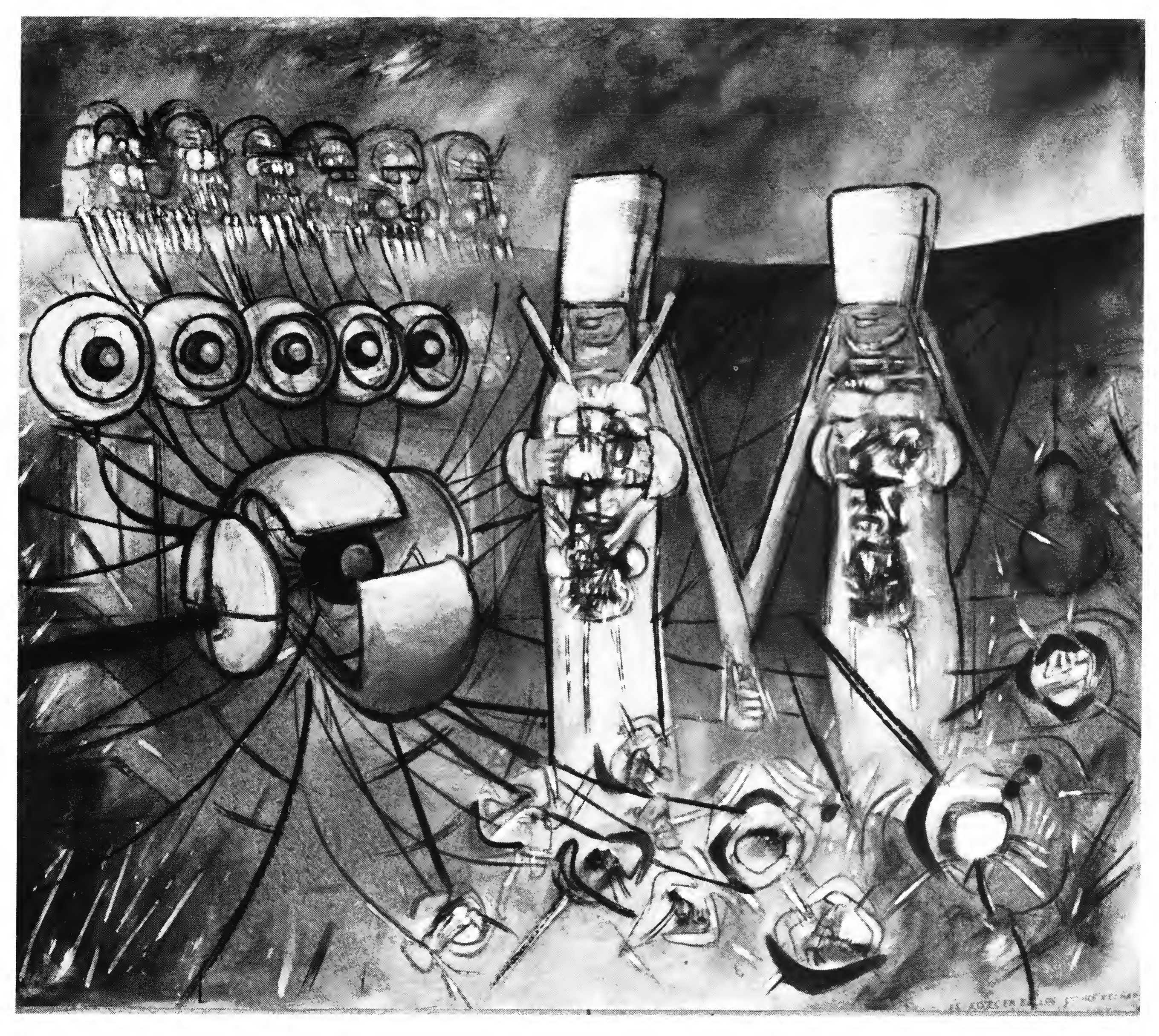
Christian Dotremont et Karel Appel: Dors dans ton langage. . . 1963. Gouache et crayon sur papier. 49,5 × 64,5 cm.



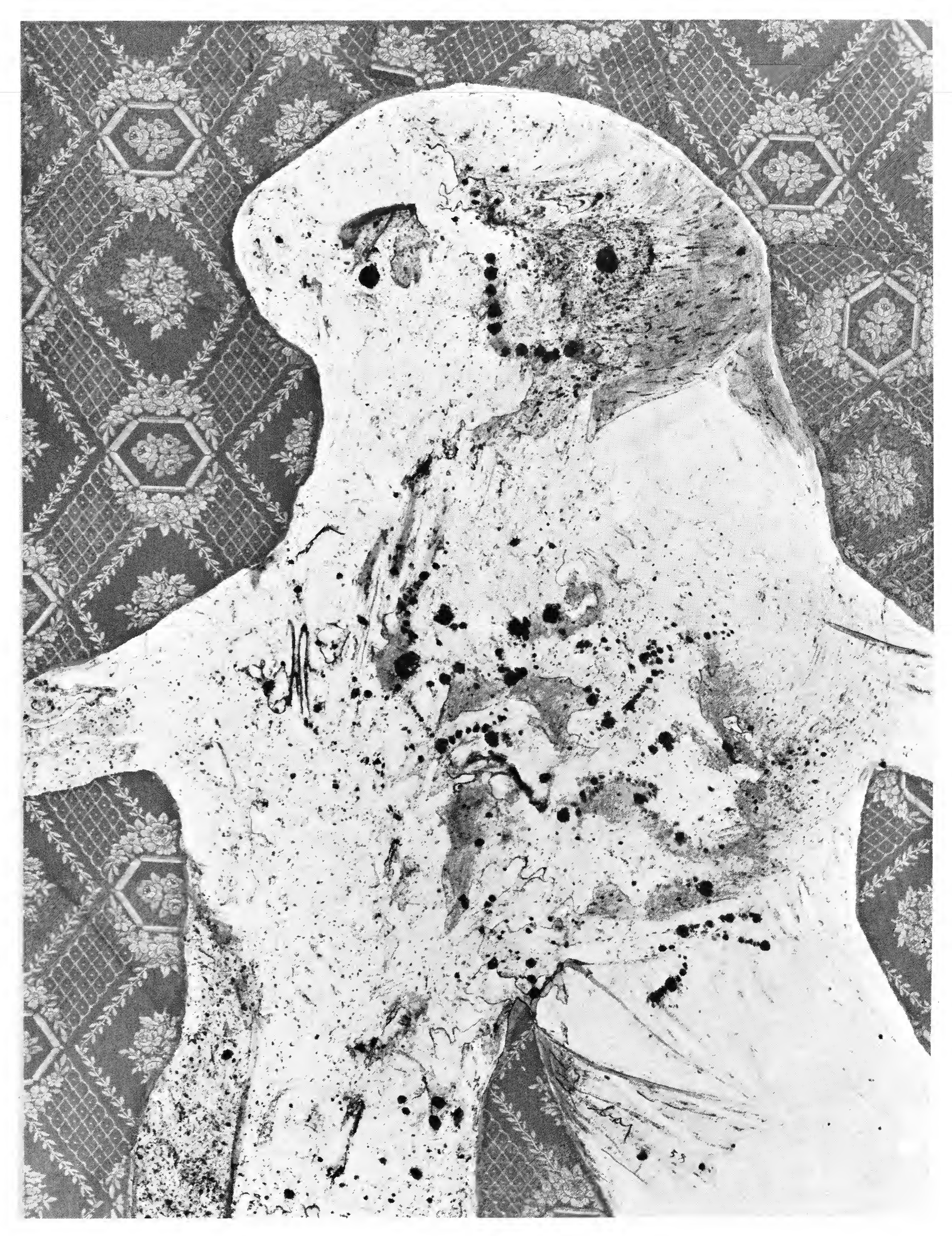
Jean Dubuffet: La marche à pied. 1961. Huile sur toile. 87 × 115 cm.



Henri Michaux: Personnage. 1948. Gouache sur papier. 32,5 × 24,7 cm.



Echauren Matta: Les bourreaux des roses. 1952. Huile sur toile. 144 × 167,5 cm.



Enrico Baj: Embrasse-moi bien si tu veux, mais après laisse-moi tranquille. 1958. Huile sur toile. 130 × 96 cm.

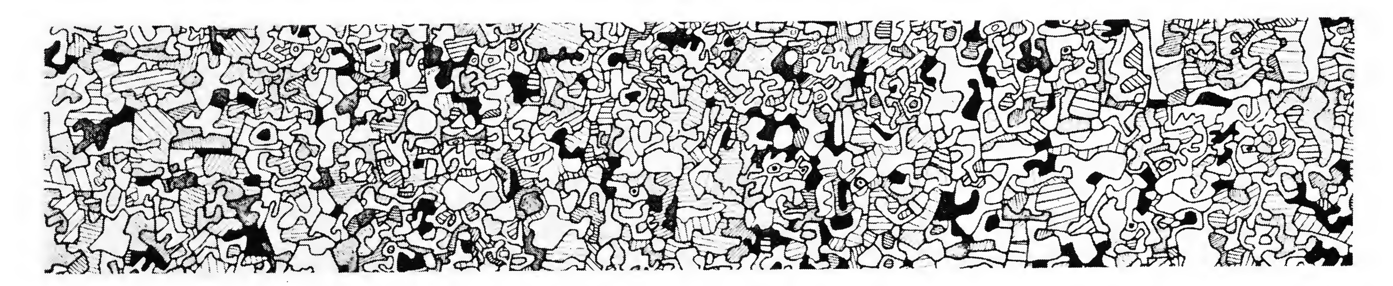


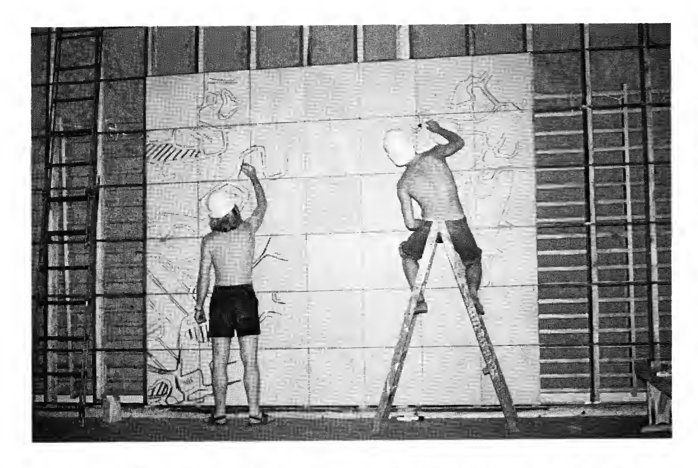
R. B. Kitaj: Pariah. 1961. Huile sur toile. 101,5 × 127 cm.



Sam Francis: Sans titre. Avant 1958. Aquarelle sur papier. 99,5 × 65,5 cm.

Jean Dubuffet : Epokhè











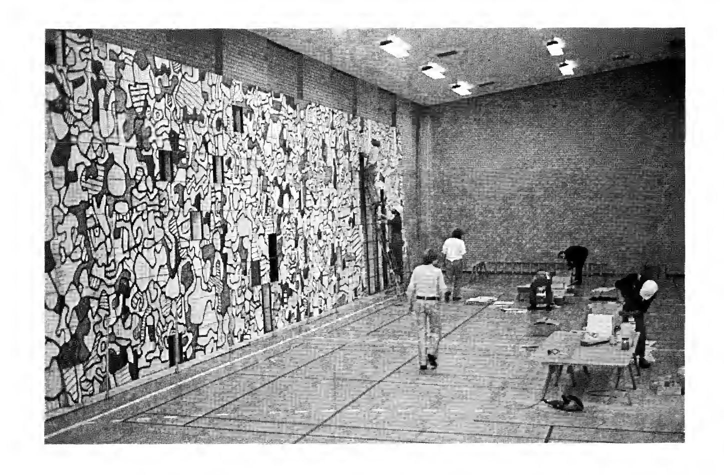
A la fin des années soixante, Asger Jorn, dans ses efforts pour créer un nouveau musée d'art à Silkeborg, demanda à son ami Jean Dubuffet la permission d'ériger une grande sculpture de lui devant le musée. Jean Dubuffet approuva le projet. Après la mort de Jorn, on dut modifier les plans d'édification du musée existants et Dubuffet satisfit de nouveau aux propositions du musée en acceptant que son esquisse pour un grand mur de céramique, originellement commandé par l'Etat francais en 1965, soit incorporé à la facade extérieure du nouveau musée de Silkeborg.

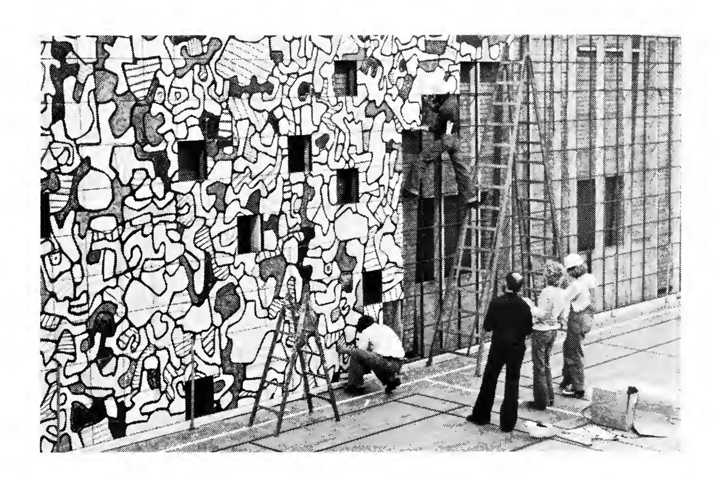
Le relief s'intitule « Epokhè ». C'est un terme qui appartient au langage philosophique et que signifie « Suspension du jugement ».

Le mur mesure 4 m.50 sur 22 m.50. Il a été réalisé par le céramiste danois Erik Nyholm, en collaboration avec l'atelier « Ild og ler », dans le Jutland.

Erik Nyholm: Amusez-vous bien

Lorsqu'en mars 1976, Jean Dubuffet donna son approbation à l'édification d'un mur en céramique de 100 m^2, destiné au Musée d'Art de Silkeborg, la réalisation du projet fut aussitot envisagée.
Il ne devait pas, de préférence, être ajourné trop longtemps et il était nécessaire de dépenser le moins possible, tout en réalisant un travail solide.
En raison d'expériences que j'avais déjà faites, je proposai qu'on travaille avec des plaques d'enfournement préfabriqueés et carrées, d'au moins 40 cm. On pouvait y projeter le dessin directement, l'y dessiner, le peindre avec de l'émail et cuire les carreaux (à 1280–1300°) empilés les uns sur les autres et séparés par des trépieds. Ce procédé, réalisé en une seule fois, serait rationnel à tous les points de vue, et le produit fini serait particulièrement résistant.
On n'avait que peu d'information sur la façon dont Dubuffet avait envisagé la réalisation de ce projet (à l'origine destiné à l'université de Nanterre). Il existait des photos en noir et blanc de divers travaux préparatoires et de divers essais, réalisés par les céramistes français qui avaient travaillé pour Dubuffet, qui semblaient être faits de surfaces carrées sans grand effet de relief.
Je partis pour la Norvège afin de voir l'esquisse originale, qui m'impressionna vivement. Elle était peinte selon une technique de peinture grossière en plusieurs couches, qui inspirait à la reproduire en céramique.
L'étude de l'esquisse confirma le plan que j'avais d'exécuter le relief en céramique cuite à haut degré. La surface parfaitement mate de la céramique répondait bien à l'esquisse de Dubuffet et était un matériau que je connaissais bien.
Il y avait dans l'esquisse plusieurs couleurs rouges et une couleur jaune très prononcée et la question était de savoir si ces couleurs ressortiraient à la cuisson à de hautes températures. Dans la plupart des grands travaux en céramique qui exigent des couleurs très prononcées, les émaux de couleur sont cuits à une température inférieure à celle requise pour le carreau, qui a été cuit au préalable. Ces couleurs sont souvent des émaux brillants qui ne s'accorderaient pas avec le motif et, en outre, ils ne feraient que compliquer une méthode de travail volontairement simplifiée.
Avec des «stains» de couleur, de la maison «Ferro», j'effectuai quelques essais d'émaux en rouge en jaune, et je découvris que certains, faits d'un mélange d'émail et de cendres de bois, conservaient leur couleur à 1300°. En ce qui concerne les surfaces striées de rouge, le rose n'était pas l'idéal, mais j'essayai de le contrebalancer avec un bleu outremer particulier dans les rayures bleues.
Les surfaces grises et gris-roses étaient les surfaces les plus substantiels de l'esquisse, du sable et de l'argile réfractaire furent là mélangés à l'émail.
Après quelques essais au four, je réalisai une partie du relief, environ 2 m^2 – 12 carreaux empilés l'un sur l'autre et séparés par des petits trépieds.
Le résultat fut tel que nous avons pensé qu'il pouvait en tout cas servir de base aux négociations pratiques concernant la réalisation définitive du relief.
Nous partîmes pour Paris avec 100 kg de céramique comme bagage. Comment l'entrevue avec Dubuffet allait se terminer, cela était assez incertain. Durant les travaux préliminaires concernant cet échantillon, j'avais été obligé de prendre certaines libertés vis-a-vis de l'esquisse originale (qui était toujours accrochée à Oslo). Lorsqu'on doit transformer une esquisse peinte en une céramique dix fois plus grande, il est nécessaire d'interpréter et d'improviser un peu, entre autres pour satisfaire aux exigences techniques.
J'estimais qu'on reconnaissait bien la marque de Dubuffet dans l'échantillon – et Dubuffet fut du même avis. Il me donna carte blanche pour la réalisation du relief et il nous souhaita : « Amusez vous bien! ».







La cuisson d'à peu près 600 carreaux devait avoir lieu dans un atelier plus grand que le mien. Là aussi, nous avons eu de la chance. Deux jeunes céramistes, que je connaissais depuis plusieurs années, Esben Lyngså Madsen et Bent Skytte Rasmussen, construisirent en automne un atelier de céramique à Lund en Jutland, à 20 km du lieu où j'habite. Ils y avaient construit un modèle amélioré de four à gaz qui était très approprié pour une telle opération, et la capacité de leur atelier était idéale.

Jorn réalisa son relief en céramique pour le lycée d'Aarhus en 1959. Il dut aller à l'étranger pour réaliser lui-même ce très grand travail. Dubuffet nous laissa libre de réaliser son grand mur au Danemark, et il nous laissa libre de transposer son esquisse sur un autre matériau. C'était un cadeau – et cela représentait en même temps une provocation pour l'artisanat danois. On accepta la provocation, tout en espérant que le grandeur de Dubuffet dissimulerait les pires de nos erreurs.
Le travail lui-même ne fut entrepris qu'en juin 1977. Il se révéla beaucoup plus épineux que ne l'avaient laissé entrevoir les essais. La projection présentait des irrégularités plus grandes que celles sur lesquelles nous avions escompté et on fut obligé de serrer le dessin d'après l'esquisse – la griffe de Dubuffet devait ressortir dans toute sa puissance et intacte – c'était la condition. Il s'avéra également que les couleurs et les structures des émaux changeaient lorsq'on travaillait sur une superficie de plus que 100 m^2. Que fallait-il faire ?
On m'avait donné la liberté de « m'amuser », mais avec la liberté vint la responsabilité et, avec elle, le doute. On devait faire de sérieuses réserves et de ces conditions mêmes, le travail acquit un caractère de grandiose expérience.
Cette expérience prit fin en septembre 1977 et le relief attend maintenant de prendre sa place sur l'édifice qui doit renfermer les collections de Jorn à Silkeborg.

Sur la couverture: Asger Jorn: Portrait de Gaston Bachelard. 1960. Huile sur toile, 65 × 81 cm

Le catalogue est établi par Troels Andersen, Silkeborg Kunstmuseum
Photographe: Lars Bay, Silkeborg Kunstmuseum
Traduction: Hanne Martinet et Jean Claude Blant
Imprimé par bording grafik a.s, Copenhague
Reproduction: Christensen + Skrydstrup, Copenhague

ISBN 87-980325-6-9